a

الأعمال
الجزء الثالث
جذور السرد

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
الأعمال

الطبعة الثانية، 2021

صورة الغلاف عمل الفنان
رينيه ماغريت

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدار البيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma
الموقع : www.toubkal.ma

الإيداع القانوني : 2016MO0149
ردمك : 978-9954-659-16-8
ردمد : 2028-3369

توزيع :
المركز الثقافي للكتاب
للنشر والتوزيع
بيروت - لبنان
هاتف: 9611747422+
markazkitab@gmail.com

عبد الفتاح كيليطو

الأعمال

الجزء الثالث

جذور السرد



الـمقامات*

(1983)

السرد والأنساق الثقافية*

(1993)

* ترجمه عبد الكبير الشرقاوي عن كتاب

Les Séances. Récits et code culturels chez Hamadhânî et Harîrî

Ed. Sindbad, Paris, 1983

تقديـــم

يَخُصُّ التاريخ الثقافي بعض الألفاظ بميزة جليلة : يُخْرِجُهَا من خمود ولا تميُّزِ المعجم، ويجعلها تدلُّ على أنواع أدبية. تلك حال لفظة **مقامة** التي اختارها الهمذاني في أواخر القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي لتدل على تآليف نثرية وشعرية.

ليست المقامة حكاية خرافية. فليس للحكاية الخرافية مؤلِّف، ومن العبث محاولة الوصول إلى نسختها الأصلية، وما يمكن هو مساءلة الراوي الحالي الذي استقاها من رواة تضيع لائحةُ أسمائهم في ماض يتزايد بعداً. وعلى العكس، فقد رأت المقامة النور في لحظة محددة، ولها مؤلِّف، ولهذا المؤلف سيرةٌ يمكن الرجوع إليها. ومقلدوها معروفون كذلك. وليس من العسير قياس مدى الأمانة للأصل المميزة لكل منهم. إضافة إلى أن المقامة قد عَرفتْ، منذ البداية، نقلاً مُدَوَّناً ؛ وهذه السِّمة، مُضَافَةً إلى سمات أخرى، تُؤَشِّرُ إلى نمط الجمهور الذي كانت موجهة إليه، وهو جمهور لا علاقة له تقريباً بجمهور الحكاية الشفهية.

أمن الممكن، انطلاقاً، الحديثُ عن المقامة باعتبارها نوعاً ذا سمات ثابتة ؟ ما أبعد هذا عن اليقين. **فالمقامة**، شأنها في ذلك شأن **القصيدة**، قد غَزَتْ كل البلدان التي تَبَنَّت العربية، واستمرت في الوجود حتى بداية القرن العشرين. ولأن التقليد هو، بشكل ما، خيانةٌ، فإن سمات الأصل قد تغيرت على مَرِّ الزمن، إلى حَدٍّ مصادفة مؤلفات لم تكن

لتُعْتَبَر أبداً مقامات لو لم يُلصق بها مؤلفوها أو أي صاحب ترجمة هذه التسمية. ولكي لا يتيه في التقسيمات والتقسيمات الفرعية (إن مقامات مؤلِّف ما، السيوطي مثلاً، تُشكِّلُ لوحدها نوعاً فرعياً)، فمن مصلحة الباحث أن يرى في المقامة شكلاً. فالقصيدة، على أي حال، شكلٌ لا «نوع»، وليس يمنعها ذلك من أن تتضمن أنواعاً مختلفة.

غير أنه ليس من الممكن مُقَارَبة المقامة بمثل الطريقة التي تُقارَب بها الأنواعُ الشعرية التقليدية. فهذه الأخيرة، ولأسباب عديدة، ذات مدخل سهل. فحين يُدْرَسُ الرثاء أو المديح، لا يوجد انطباع بالانطلاق من العدم، وبتحمل المسؤولية الباهضة التي ترافق كلَّ بداية. يوجد وسطاء نابهون، مثل قدامة وأبي هلال العسكري، يقودون خُطَانَا. إن مَتْنَ الأنواع الشعرية يغطِّيه الخطابُ الشَّفَاف لِمُنَظِّري الشعر، غير أن هؤلاء إنْ قالوا كيف تُصنع قصيدة نسيب أو هجاء، فهم لم يقولوا كيف تُصنع مقامة. إن ملاحظاتهم عن هذا النوع مقارنةً بملاحظاتهم عن الأنواع الشعرية، تبدو هزيلة. وينبغي بعد ذلك ملاحظة أن الكثير من الأنواع الشعرية لها مُعَادلات في ثقافات أخرى، في حين أن المقامة، على الأقل في بادي الرأي، «عربية» خالصة. لَكن أسباب ظهورها ليست واضحة، فلا يتضح لنا جيِّداً إلى أي حاجة ثقافية قد استجابت. فطوال القرون الأربعة للهجرة، رأت النور كثير من الأنواع لتُلَبِّيَ هذا الطلبَ العام أو ذاك، لا أحد يجهل الضرورات السياسية - الدينية التي كانت في الأساس من أدب الحديث النبوي. وبالمقارنة، تبدو **المقامة** زهرة برية لا يُدْرَى كيف تفتحتْ. لدينا الدلالة المعجمية للفظة، وبعض الترابطات الصُّدْفَوية، وبعض العناصر السِّيرية، لكن كل هذا لا يردم الهوة التي سَبَّبَها مؤلِّف الهمذاني[1].

ومما يزيد في تعقيد المهمة هو أن المقامة مُنْدَرِجةٌ في دائرة التعدد والمزيج. فالأنواع الشعرية التقليدية لها، بالإضافة إلى شكل عروضي، «شكل داخلي»[2] يُوَجِّهُ المضمونَ الموضوعاتي، و«النبرة» الخاصة بكل نوع، والتي يشير إليها تصريحاً اسمُ النوع ذاتُه. وهكذا يصف المدح بِحبور أشخاصاً فوق مستوى البشر، ويصف الهجاء

1. لاحظ توماشيفسكي («الثيماتية» ضمن **نظرية الأدب**، نصوص الشكلانيين الروس، باريس، منشورات سوي، 1965، ص. 304. الترجمة العربية، ص. 214) أن نوعاً ينشأ عن تحول نوع آخر. إنها فرضية مهمة، لكن الوضع الحالي للبحث لا يتيح التأكد من صحتها فيما يتعلق بالمقامة. وبالمقابل، فمن المعلوم أن المديح والهجاء صادران عن الممارسات الطقوسية المرتبطة بالوظيفة السحرية للغة : تمجيد السلف الأسطوري واللعنة الموجهة للعدو.

2. عن هذه العبارة لشافتسبري Shaftesbury انظر :
K. Viëtor, «L'histoire *des gen*res littéraires», Poétique, 32, 1978, p. 494 sv.

بذاءة أشخاصاً تحت مستوى البشر. مقامات الهمذاني لا تقدم نبرة ثابتة، بل انزلاقا نغمياً ذا تنويعات متعددة : إنها تتضمن عددا مهماً من الأنواع التي إذا نُظِرَ إليها على حدة كانت أُحَادية النَّبْرَة.

ويبدو لنا أن تعقيد المقامات نقطة هامة جديرة بالدراسة، وقد أغفَلَت الفرضيات المطروحة حتى اليوم هذا الجانب عموماً، وذلك ما يفسر مظهرها التجزيئي والجزئي[3]. يجري تمييزُ واحدة من نبرات المؤلِّف ثم تُعْتبَرُ السمةَ الحاسمةَ أو تُجْمَعُ محاولاتٌ متعددة للتفسير دون تحديد التركيب الذي يُوَجِّهُ اتّساقَهَا. يتشظى جوهر البحث في تتبع «مصادر» الهمذاني الذي يتم اعتباره، فضلا عن ذلك، «خالق نوع المقامات». إنها عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها[4]. لا يمكن للبحث أن يكون مثمراً إلا بشرط كَسْرِ الحلقة التي كانت تدور فيها أغلب الدراسات عن الهمذاني، المتقسمة بين مَطْلَبين غير قابلين للتوفيق : دراسة التأثيرات التفصيلية والتي تَتَّضِحُ سَرَابِيَّتُهَا، وإعلان أصالة لا يمكن البرهنة عليها.

سيتكوَّن متننا من خمسة مؤلفين : الهمذاني، وابن شَرَف القيرواني، وابن بُطْلان، وابن نَاقيا، والحريري. خمسة مؤلفين لا ينتمون إلى مجال جغرافي واحد، إنْ لم يكن ذلك المجالُ البالغ الاتساع لـ «مملكة الإسلام»، ولا ينتمون كذلك إلى شريحة تاريخية منسجمة، تتميز بسمات يمكن حصرها بنظرة واحدة (لقد عاشوا في القرن الرابع أو الخامس الهجريين). بل لا يمكننا حتى القول بأنهم قد كتبوا جميعهم مقامات، لأن اثنين منهم : ابن شرف وابن بطلان اختارا لمؤلَّفيهما تسميةً أخرى، لكنهم، خمستهم، كتبوا حكايات وامتثلوا للأنسَاق الثقافية ذاتها. والمزاج الفردي لكل منهم، على افتراض

---

3. كنا قد عرضنا لهذه المسألة في مقالة :

«Le genre séance : une *Introduction*», Studia Islamica, 43, *1976*, p. 494 sv.

4. سنحتفظ لأنفسنا، فيما يخصنا، بالبرنامج التالي كما سطَّره ميشيل فوكو : «ينبغي على هذه المفاهيم الأربعة أن تمارس دورها بصفتها مبدأ ضابطا للتحليل. هذه المفاهيم هي : مفهوم الحدث، مفهوم السلسلة، مفهوم الانتظام، مفهوم إمكانية الوجود. إنها تتعارض كما نرى، حرفا حرفا، مع المفاهيم التالية : الحدث يعارض الخلق أو الإبداع، والسلسلة تعارض الوحدة، والانتظام يعارض الابتكارية والأصالة،وشرط إمكانية الوجود يعارض الدلالة أو المعنى. إن هذه المفاهيم الأربعة الأخيرة (من دلالة وابتكارية ووحدة وإبداع) كانت قد هيمنت بشكل عام على التاريخ التقليدي للأفكار. كان مؤرخو الأفكار التقليديون يبحثون عن نقطة الخلق وعن وحدة العمل أو العصر أو الموضوع، وعن طابع الابتكارية الفردية، وعن الكنز اللامحدود للدلالات المطمورة.» (**نظام الخطاب**، ترجمة هاشم صالح، مجلة **الكرمل**، عدد 1982/10، ص. 31).

إمكانية مقاربته بيقين، يبدو لنا ثانوياً بالقياس إلى القاعدة الثقافية التي تجمعهم. يتكوَّن لدينا، من الهمذاني إلى الحريري، انطباعٌ بالاستمرارية، لا الانقطاع ؛ استمرارية تُعَبِّرُ عن ذاتها بالرغبة في المحاكاة والاهتمام بالأمانة للأصل، حتى ولو كان من الصعب التعرف على الهمذاني في بعض أخْلافِهِ.

لقد قلنا، دون عناء كبير، إن المقامةَ حكايةٌ. تبدأ المصاعب حين يتعلق الأمر بموقعتها إزاء الأنماط الأخرى للحكاية التي عرفتها الثقافة العربية، وحين يتعلق الأمر بدراسة العناصر السردية الـمُكوِّنة لها، وعلَّة تتالي هذه العناصر تبعاً لنظام ثابت، أو يكاد يكون ثابتاً، وحين يتعلق الأمر بمُساءلة الدَلالَة، لا الأدبية فحسب، بل كذلك الدلالة السوسيولوجية لهذا النظام، وحين يتعلق الأمر، إجمالاً، بالكشف عن الأنْسَاق الثقافية التي تقع في الأساس منها والتي تمنحها مظهرها الذي ظهرت به دون غيره من المظاهر.

ونعني بالنَسق الثقافي بكل بساطة مُوَاضَعَةً (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيتيقية...) تفرضها، في لحظة معيَّنة من تطورها، الوضعيةُ الإجتماعية، والتي يَقْبَلُهَا ضمنياً المؤلِّف وجمهوره[5]، وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو «النص الثقافي»[6] الذي يجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه يَحُدُّ من مدى تساؤلاتها. وينتج عن ذلك أنه لا يمكن إعتبار أي نص مغلقاً أو متوحدا، أو مَصُوغاً من كتلة واحدة. إنه منفتح على نصوص أخرى، ومعرفيات أخرى، يُدْمِجُهَا في بنيته[7] وتمنحه مظهراً مختلطاً ومُتَجَزِّءاً. وليس للنسق الثقافي، بطبيعة الحال، وجودٌ مستقل وثابت. إنه يتحقق في نصوص تُناغيه أحياناً، وفي الحالات القصوى تُشَوِّشُهُ وتُنَسِّبُهُ. غير أن السخرية والپاروديا والانتهاك، بَدَلَ خَلْخَلَتِهِ، لا تُفْضِي في الغالب سوى إلى تثبيت متزايد له.

وانطلاقا من فرضية أن أي سؤال يُطرَحُ على مؤلَّف ما يتوجه في الوقت ذاته إلى المؤلفات المعاصرة له، فإننا في قسم أول عقدنا مُوَازاةً بين المقامات ونصوص من القرن الرابع (بعضها يكاد لا يكون معروفاً)، وحاولنا، انطلاقا من هذه الموازاة، أنْ نَسْتَجْلِيَ عدداً من الأنساق التاريخية والجغرافية والاجتماعية والشعرية. وفي قسم ثانٍ،

5. «الأنساق الثقافية نوع من المؤسسات ذات قاعدة اجتماعية».
R. Barthes : «L'analyse structurale du récit», in *Exégèse et herméneutique*, Paris, 1971, Gallimard, éd., p. 55-56.

6. Ju. M. Lotman, «On the metalanguage of a typoligical description of culture», *Semiotica*, 14: 2, 1975, p. 100-101.

7. Roland Barthes : S/Z. *Paris*, éd du seuil.

بَحثْنا في الأنساق التي كانت في الأصل من التَّلَقِّي الذي خصَّ به معاصرو الهمذاني وأعقابُه المباشرون مقَاماته. وينظر القسم الثالث، المخصص للحريري، في الأنساق القديمة للقراءة بالقياس إلى الأعراف الحديثة للقراءة.

ونعتقد أنه قد آن الأوان للانكباب على **المقامة** التي ظلت أمداً طويلاً معروضة في متحف يعلوها الغبار شيئاً فشيئاً. ومن حين لآخر، كان يذهب سائحون أو مواطنون لتأملها نافضين بأرؤسهم باستياء أو نافخين صُدورهم بكبرياء. ماذا نصنع بالهمذاني والحريري ؟ ونحن متفقون على أن هذه الأسئلة عسيرٌ حَلُّها إذْ نحن مُوَرَّطُون فيها. والحال أننا نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النص الكلاسيكي، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر.

حوار الأنواع

الفصل الأول

السَّفَــــر

الفَضَــاء

السَّفَرُ حاضرٌ بكل أشكاله في مقامات الهمذاني. طَوال الصفحات، تُنْشَرُ خرائط، وتُبْسَط رِقَاقٌ، وتَتَكَشَّفُ مجموعة من النشاطات. ومثل قراء جيدين، لِنَهْتَبِلْ الفرصة وَلْنُسَافر.

السفر، قبل كل شيء، حركةٌ في الفضاء. ومؤلَّف الهمذاني غنيٌّ بالتجوالات وأسماء المكان، إحدى وعشرون مقامة (من مجموع اثنتين وخمسين)[1] تحمل اسم مدينة أو منطقة. إن «البطل» أبا الفتح الإسكندري، و«الراوي» عيسى بن هشام يجولان في كل اتجاه عبر مملكة الإسلام. وهما إنْ لم يقوما بأي سفرة إلى الجانب الغربي من هذه المملكة، فقد بلغا بالمقابل في الجانب الشرقي التخوم التي تُنَقِّطُها الثُّغُور[2] والتي تسود فيما وراءها الآخَرِيَّةُ.

هذه الخاصية تُقرِّب المقامات من مؤلَّفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة: الإصطخري، والـمُقَدَّسِي وابن حَوقل قَصَرُوا رؤيتهم عمداً على مملكة

1. سنستشهد بطبعة محمد عبده : **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني**، بيروت، الطبعة الرابعة، 1957. وفي غياب أي إشارة مخالفة، سنحيل على هذه الطبعة (التي سنشير إليها بـ**مقامات الهمذاني**).

2. **مقامات الهمذاني**، ص. 87، وص. 118.

الإسلام[3]. وكان الهمذاني سَيَتَبنّى تماماً هذه الملاحظة للمقدسي : «ولم نذكر إلا مملكة الإسلام حسب، ولم نتكلَّفْ ممالك الكفار لأنها لم ندخلها ولم نر فائدة في ذكرها[4]».

ما النقطة على الخريطة التي تُنَظِّمُ تجوالات شخصيات الهمذاني وحُمَّى طوافها ؟ أين يمكن تحديد موقع نشوء السعي وأفقه ؟

مدينة الإسكندرية هي موطن أبي الفتح. لكن من يقول لنا أين تقع هذه المدينة ؟ عديدة هي المدن التي أنشأها الإسكندر المقدوني، وهو المسافر العظيم، والتي تحمل اسمه[5]. يمكن القول إن منشأ أبي الفتح هو أي مكان ولا مكان. لقد قطع كل الروابط انطلاقاً من نقطة غير محددة، يَحْدُثُ أن يحِنَّ إليها[6]، غير أنه لا يعود أبداً إليها. يتعرَّفُ في طريقه على عيسى بن هشام، وهو شخص «طَرَحَتْهُ النَّوَى مَطَارِحَهَا»[7]. لا يُشارُ إلى المدينة التي نشأ بها إلا إشارة آبِقَة[8]. يَذْكُرُ عيسى مرتين عودتَه إلَى الوطن : في المرة الأولى يغفل ذكر اسم «الوطن»[9]، وفي المرة الثانية تُخْتَتَمُ المقامة وسط سفر العودة[10]. وفي مكان آخر، يُفْسِدُ اللصوصُ عودةً غائمة إلى «المنزل»[11]؛ وبالمناسبة نشير إلى أن الهمذاني لم يعد أبدا إلى همذان مسقط رأسه، التي غادرها في سن الثانية والعشرين.

وليس للتنقل نهاية. حين تصل الشخصيتان الرئيسيتان إلى موضع تكونان قد قطعتا

3. حول هؤلاء المؤلفين انظر :

André Miquel : *La Géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du XI^{e} siècle*, Paris, La Haye, 1967. Mouton et Cie éd, p. 270.

4. **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، المكتبة الجغرافية العربية، المجلد الثالث، تحقيق دي غويه، ليدن، 1967، ص. 9.

5. قد يكون الإسكندر منح اسمه لثلاث عشرة مدينة (انظر ياقوت : **معجم البلدان**. I ص 183). وعن الافتراضات حول موقع إسكندرية أبي الفتح، انظر محمد عبده في **مقامات الهمذاني**، ص، 46، هامش رقم 7، وم. الشكعة : **بديع الزمان الهمذاني، رائد القصة العربية والمقالة الصحفية**، القاهرة، 1959 ص. 233-234.

6. **مقامات الهمذاني**، ص. 203: «إسكندرية داري لو قرَّ فيها قراري».

7. المصدر نفسه، ص. 5.

8. المصدر نفسه، ص. 173: «منْ أيِّ بلد أنت ؟ فقلتُ من قُمّ».

9. المصدر نفسه، ص. 167.

10. المصدر نفسه، ص. 228-230.

11. المصدر نفسه، ص 98.

مسافات طويلة، ولا يكون الوصول سوى استراحة، وتوقفاً مؤقتاً، ونوعاً من استرداد الأنفاس وتأكيداً لعُبُور. يُلاحظُ الراوي مثلاً ما يلي : «كنت بأصفهان أعتزم المسير إلى الرَّيِّ فَحَلَلْتُهَا حُلُولَ الْفَيِّ[12]»، وهكذا لا يكون الوصول إلَّا للإنطلاق من جديد، ومواصلة الجري وراء هدف يتراجع باستمرار ؛ الثباث والاستقرار في موقع من الفضاء، ذلك ما لا يمكن أن يكون في المقامات إلا مشروعاً مشكوكا فيه، وَهْماً يُومِضُ بين لحظة وأخرى.

ومثل ابنَينِ ضالَّيْن، لن يعود أبو الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام إلى المنزل الأبوي. وهل لذلك حقّاً أهميته ؟ أينما عَبَرا، فهما في بيتهما، ومهما كانت الأرض التي يطآنها، يظلان مواطنين من مواطني مملكة الإسلام التي تُشكِّلُ على طول امتدادها منزلهما الأبوي. وأنْ تترتب على السفر مصادفات طيبة أو سيئة، أنْ يطلع أسد من مرامي الصحراء[13]، أنْ يترك «قُطَّاعُ الطرق» ضحيتهم للعُري والجوع[14]، هذه بالفعل مصادفاتٌ غير متوقعة، لكنها لا تزعزع الفكرة التي كَوَّنَهَا مسافرانا عن العالم. الـمَشاهد التي تَعْرِضُ لأعينهما ليس منْ طبيعتها أن تُقَلْقِلَ معتقداتهما الحَميمة. لا أعجوبة في طريقهما وبالتالي لا انبهار من قِبَلِهِمَا. إذْ أن الانبهار يَحْدُثُ فقط حين يتمُّ تخطي حدود مملكة الإسلام للمغامرة في مناطق تسود فيها أنساق ثقافية مغايرة وضغوط اجتماعية مختلفة. صحيح أنه قد يحدث أن تُصادَفَ داخل الحدود خصوصيات لا يغفل الجغرافيون تسجيلها*. لكن هذه الخصوصيات تُؤَشِّر إلى اختلاف في الدرجة، لا في الطبيعة، بين أقاليم مملكة الإسلام التي يُعْتقدُ أنها مغلقة بصفة أسطورية ؛ إنها الدرجة العليا أو الدنيا لصفة أو صورة عامة للوجود، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال اعتبارها علامة على اختلاف مُطْلَقٍ وانفصالي.

ولذلك فالشخصيتان الرئيسيتان في المقامات تتحركان خلال منظر وإن كان مُتغيِّراً فهو دائماً مألوف، ويجري تطوافهما على أرض صلبة لا يزعزعها عموماً أي اكتشاف مُسْتَجَدٍّ. إنهما لا يحطان رحالهما في مملكة الآخَريَّة، والعَاداتِ الغربية التي تجعل الإنسان يُقطِّب ويفتح عينيه دهشة. لا علاقة بين سعيهما وسعي السندباد الذي يواجه محيطاً ذا تركيب وشكل مُحَيِّرَيْن، ومعجم غير ثابت، محيطٌ للكائنات فيه أحجام غير

12. المصدر نفسه، ص. 51.

13. المصدر نفسه، ص. 30-31.

14. المصدر نفسه، ص. 98.

* André Miquel : *La Géographie humaine du monde musulman*, op. cit., p. 54.

معهودة وليس للظواهر فيه أي ربط، إنْ لم يكن غياب البنية، و«اللا تنظيم». ولا ينجح السندباد دائما في تسمية الأشياء، وحين يتمكَّن من ذلك تَتَكَشَّفُ التسمية عن خُدْعَة. وهكذا فما كان يعتقده جزيرة «إنَّما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الأشجار[15]».

وبالـمقابل، يكتشـف أبو الفتـح الإسكندري وعيسى بن هشام فوراً في كل ما يقع عليه نظرهما الخيطَ الرابطَ و«التنظيم» الأساسي الذي يُعَيِّنُ موقعاً ورتبة ثابتين لكل شيء[16]. فليس عندهما حينئذ سبب للحنين، كما يفعل السندباد، إلى بغداد، رمز عالـم ذي بنية بدهية، إذ لم يفارقا أبدا منزل الأب، بؤرة حضور الذات ومنبع الحقيقة. وإذا كان ذلك كذلك، فماذا سيكون عليه وضع قولهما ؟ كيف سيتموْقَعُ ضمن جوقة الأصوات الصادرة عن الماضي ؟ على أي مُتَّكأ ستعتمد تجربتهما، وأي همس سيدعم شهادتهما ؟

الزَّمَــــان

عن هذه الأسئلة سنبحث عن بداية للإجابة في مؤلَّف الجغرافي الـمُقدَّسي، السابق الذكر. إن هذا المؤلِّف، بعد أن جعل خطابه متعلقا بـ «الصواب»[17] يُعدِّدُ مقاييس الحقيقة التي خضع لها : «وقد ذكرنا ما رأيناه وحكينا ما سمعناه»[18]. وهكذا يقوم الخطاب على الملاحظة المباشرة (العِيَان) وعلى الأخبار المقبولة. وفي مكان آخر، يَعْرِضُ المقدسي مصدراً ثالثاً : الكتاب الذي يمكن اعتباره شكلا من الخبر : «فانتظم كتابنا هذا ثلاثة أقسام أحدهما ما عايناه، والثاني ما سمعناه من الثقات والثالث ما وجدناه في الكتب المصنفة في هذا الباب وفي غيره[19]».

يحظى العيان بميزة لا شك فيها : فهو يحتلُّ الصدارة في النصين اللذين ذكرنا منذ قليل. يُعْطِي الجغرافيُّ - الـمَسَّاحُ القيمةَ للإدراك المعيش، للحاضر في حركيته الطرية

15. **ألف ليلة وليلة**، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني، المجلد الثالث، ص. 97.

16. «من وجهة نظر هذه الثقافة التي تم قبولها باعتبارها المعيار، والتي تصير لغتها هي اللغة الواصفة لهذا التنميط الثقافي، فإن الأسس المواجهة لها لا تبدو كأنماط أخرى للتنظيم، بل كـ «لاتنظيم».»
Ju. M. Lotman : "On the metalanguage of a typological description of culture", art. cit., p. 97.

17. **أحسن التقاسيم لمعرفة الأقاليم**، ص. 3.

18. المصدر المذكور، ص. 8.

19. المصدر المذكور، ص. 33.

وتلونه الخاطف، العيان هو المصدر الرئيسي للحقيقة لأنه مكفول بتجربة الـمُلاحِظ، أما العنصر الكُتُبي، الثقافي فيتقلَّص إلى دور ثانوي، لا يمكنه الاشتغال إلا إذا استحالت الملاحظة المباشرة، ويسُدُّ الثغرات التي تُفَسَّرُ باتساع وتعقيد المنظر الذي تجري محاولة تسجيله. وهكذا تظهر المعرفة السابقة مُكمِّلة ومُدعمة لنتائج الملاحظة المباشرة.

غير أنه لا ينبغي المغالاة في تقدير المشهد المعيش الذي يحاول المقدسي عرضه. فامتداح العيان (ولنا عودة إلى ذلك) موضوعة أدبية رائجة منذ القرن الثالث في المؤلفات العربية. تبقى الرؤيةُ في قسطها الأكبر مشروطةً بالمعلومات الكُتُبية، والجغرافي هو قبل كل شيء إنسان قرأ كثيراً. والمقدسي نفسه يلاحظ : «وما بقيتْ خزانة مَلك إلا وقد لزمتها ولا تصانيف فرقة إلا وقد تصفحتها ولا مذاهب قوم إلا عرفتها[20]». إن الـمَسَّاح ليس مسافراً بدون أحمال، فهو يحمل أدوات لازمة تُنظِّم عَمَلَهُ، والفضاء الذي يخترقه ليس مرئياً إلا عبر عُيُونِ شبكةٍ ثقافية تَحْصُرُهُ حصراً وثيقاً. إن سلسلة من الأنساق (دينية واجتماعية وأدبية)، وهي زاد ضروري، تُمْلي الـمَسَار المتبع وتقوم بالاختيارات الضرورية عن طريق تَقْنيَة كل من العيان وما يمكن تسميته اللاَّعيان، أي كل ما يَحظرُ نظامُ الفكر المهيمن إدراكَه، وبالتالي تسجيله.

إذا كنا قد ألححنا قليلاً على مثال المقدسي، فلكون التوجه المزدوج لمؤلَّفه نعثر عليه عند مؤلِّفين آخرين من القرن الرابع. وستكون لنا أكثر من فرصة لملاحظة التعايش والتكامل والنزاع بين الشهادة العيانية والتجربة الشخصية من جهة، واللجوء إلى الأرشيف، والإحالة على التراث الذي يُنْشَرُ كبساط للتأكد من ملائمته للأرضية التي يُرَادُ فَكُّ رموزها، من جهة أخرى. وعلى هذا المستوى، فالتمييزات المعتادة بين الاختصاصات تفقد من تصلُّبها. المقدسي شأنه في ذلك شأن الهمذاني، يلجأ إلى السَّجْع ودقائق الأدب[21]. والهمذاني مثله مثل المقدسي، مسافر كثير التجوال. إنَّ راوي المقامات باحثٌ دائماً عن «العلم» الذي يقبع في نقطة تقاطع إحدَاثيتَين إحداهُما مكانية والثانية زمانية : «فتَوَسَّلْتُ إليه بافتراش الـمَدَر، واستنادِ الحَجَر، ورَدِّ الضَّجَرِ، ورُكُوبِ الخَطَرِ، وإدْمان السَّهَر، واصطحاب السفر[22]». ما نتعلمه من السفر يَصدُرُ في جوهره عن الماضي. أليس الجديد الذي نُقَرِّرُ اكتشافه مُودَعٌ في

20. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

21. انظر : André Miquel, *La Géographie humaine du monde musulman*, op. cit., p. 284.

22. **مقامات الهمذاني**، ص. 202.

جزئه الأكبر في قَعْر قبر مليء بالشرائط ؟ أليس الإعلان عن منهج أو شعرية مُسْتَحْدَثَةٍ مُتضمَّناً في سابق عنيد ؟ يُستعمَلُ السفرُ في ذات الوقت للحفر عن كنوز الماضي ولملاحظة حاضر العالم. ومن المعلوم أنه طوال القرون الأولى للهجرة، كان اكتساب العلم مُرادفاً للسفر. في حُمَّى تنافسية، كان يتم الانطلاق واختراق الفلوات لجمع أحاديث الرسول والشعر الجاهلي ولغات البدو. في هذه الحركة يندرج مُؤَلَّفُ الهمذاني. تُفْتَتَحُ **المقامة المكفوفية** كالآتي : «كنتُ أجتاز في بعض بلاد الأهواز، وقُصَارَايَ لفظةٌ شَرُودٌ أصيدُها، وكلمةٌ بليغة أستزيدها[23]». وفي مرة أخرى، يحل الراوي بمدينة لأجل التجارة، لكن ما سيستحوذ على انتباهه هو حواره مع أبي الفتح[24]. خَلْفَ كلِّ البواعث السطحية، تكون الغاية الجوهرية من السفر هي تَصَيُّدُ المعرفة. أية معرفة ؟ لنقُلْ إن الأمر متعلق بالأدب، وهو مفهوم أقرب إلى السَّديمية، يُحيلُ على متطلبات القول والفعل، ويجري اختباره بشكل خاص في المقامات، بسبب وجود كائن مُلْتَبِس : الشاعر - الْمكَدِّي. فالأدب حاضرٌ مُجسَّداً في أبي الفتح : «رجل الفصاحة يَدْعُوها فتُجيبُهُ، والبلاغة يأمُرُها فتطيعُه»[25] وهكذا يبدو كما لو كان أبو الفتح مُحْتكِراً للقول بكل مظاهره، يَجْهَرُ مستمعوه بافتتانهم أمامه، وإذا حدث أنْ جادلوه، فليس ذلك إلا لحَثِّه على أن يتكلم أكثر. ما يتلفظ به يكون أحيانا غامضاً عن عمد ويحتاج إلى شرح دقيق. فالمعرفة في المقامة العراقية والمقامة الشعرية لها شكلُ اللُّغز[26]. ويصف أبو الفتح في المقامة الحَمْدانية فرساً بألفاظ بلغتْ من الغموض أنْ جعلتْ عيسى بن هشام يتبعه ليفسر له معناها[27]. وفي موضع آخر، يستفسر أبو الفتح عن الشعراء المشهورين وعن القدماء والـمُحْدثين...[28] إن التمكن من الأدب لا ينفصل عن الأُلْفَة مع النصوص وشخصيات الماضي. وقد أشرنا سابقاً إلى حدود العيان، فَلِكَوْنه حَبيسَ تَزامُنٍ، يتوجه المسافر إلى التراث ليتحرك عبر الزمن ويسيطر على التعاقب. في كل لحظة تنبثق ذكريات من أعماق العصور، كما لو كانت طبقات عميقة لا يمكن أن تبلغها الملاحظة المباشرة. والحال أن هذا الغوص سيكتسي في مقامات الهمذاني خاصية مُقْلقةً ينبغي صياغتها كالآتي

23. المصدر المذكور، ص. 87.

24. المصدر المذكور، ص. 14-17.

25. المصدر نفسه، ص. 104.

26. المصدر نفسه، ص. 142 ـ 150 ـ 223 ـ 227.

27. المصدر نفسه، ص. 156.

28. المصدر نفسه، ص. 5-8.

: عاش الراوي (عيسى بن هشام)، الذي عُمِّرَ مئات السنين، في عصور مختلفة. فلنحاول أن نلقي الضوء على هذه النقطة الدقيقة :

1ـ عديدٌ من المؤشرات تجعل العالَم السردي للمقامات في النصف الثاني من القرن الرابع. وهكذا فعيسى بن هشام يشترك في غزوة ضد البيزنطيين «سنة خمس وسبعين»[29] أي في عام 375، ويؤيد هذا التاريخ واقعتان : أولهما أن الشخصيتين الرئيسيتين التقتا في بلاط سيف الدولة (المتوفي عام 967/356)[30]. ثم إن أبا الفتح يمتدح في مرات عديدة خَلَف بن أحمد، الأمير الصَّفاري المخلوع حوالي 997/387 مِنْ قِبَلِ محمود الغزنوي[31].

2 ـ في أغلب المقامات يشارك الراوي في الفعل باعتباره شخصية، إذاً فهو يروي ما عاينه وعاشه. أحيانا لا يكون العيان موجوداً، ويصبح عيسى بن هشام آنذاك راويا خالصاً، يروي أحداثاً لم يحضرها. ذلك ما نلحظه في **المقامة البِشْرية** حيث يتعلق الأمر بصعلوك تجري حوادث حكايته في الجاهلية ولا يشارك عيسى بن هشام، لسبب بديهي، في هذه الحكاية. وكل ما يمكن ملاحظته هو أن **الإسْناد** الموجود في مطلع المقامة، لا يذكر التسلسل الذي مكَّنَ الراوي من معرفة الأحداث التي يحكيها.

3 ـ والقضية مختلفة قليلا في **المقامة الصَّيْمَرية** التي تبدأ كما يلي : «حدَّثنا عيسى بن هشام قال : قال محمد بن إسحق المعروف بأبي العَنْبَسِ الصَّيْمَري...»[32]، ثم يتلو ذلك أقوال أبي العنبس. وما يثير القلق هو أن هذا الشخص الذي وُجِد حقيقة قد مات عام275[33]. غير أن القلق يخف قليلا إذْ أنَّ عيسى بن هشام لا يقول إنه قد تلقَّى الحكاية مُشافَهَةً منْ أبي العَنْبَس، وهنا أيضا نستطيع ملاحظة أنَّ الإسناد مُنْقطِعٌ بسبب إغْفال حلقة أو حلقات من التسلسل.

4 ـ لكن «الفضيحة» تنفجر بالمقابل في **المقامة الغَيْلانية**، ومن سطورها الأولى : «حدثني عيسى بن هشام قال : بينما نحن بجرجان في مجتمع لنا نتحدث ومعنا يومئذ رجل العرب حفظاً ورواية وهو عصْمَةُ بن بَدْر الفَزاري (...) فقال عصمة : سأحدثكم بما شاهدته

29. المصدر نفسه، ص. 86.

30. المصدر نفسه، ص. 151، ويذكر هذا الأمير الحامي للأدب أيضا في ص، 229.

31. انظر : Régis Blachère et Pierre Masnou, *Choix de Maqâmât*, Paris, Klincksieck, 1957, p. 27, n. 2.

32. **مقامات الهمذاني**، ص. 207.

33. شارل پيلا : «مضحِك بغدادي طريف : أبو العنبس الصيمري»، **الدراسات الشرقية**، ضمن «تذكار كارل بروكلمان»، 1968، ص. 133-137.

عيني ولا أُحَدِّثُكُم عن غيري[34]». تطرح الجملة الأخيرة مَصْدَرَيْ المعرفة اللذين عثرنا عليهما سابقاً عن الجغرافي المقدسي : العيان والخَبَر. لكننا استشهدنا بهذا المقطع لسبب آخر. إن المشهد الذي عاينه عصمة بن بدر، الـمُتحدِّث إلى عيسى بن هشام، وعاينه مباشرة ودون وسيط هو مُناقَضة شعرية، في قلب الصحراء، بين الفرزدق وذي الرمة. وهما شاعران من أواخر القرن الأول للهجرة.

والمشكلة الزمنية التي تثيرها المقامة مشكلة مُحيِّرةٌ : كيف يمكن العيش في آن واحد في القرن الرابع والقرن الأول للهجرة ؟ ما كان سيُلاحَظُ أيُّ «عدم احتمال» لو أن حكاية المناقضة الشعرية قد تكَفَّلَ بها عددٌ كافٍ من الرواة المتتابعين. غير أنه لكون عصمة بن بدر، الـمُتوجِّه لمستمعين من ضمنهم عيسى بن هشام، يؤكد «مشاهدته بعينه» لما يرويه، القارئ يجد نفسه في موقف علماء الحديث الذين يرفضون كل حديث لا يؤيده إسناد صحيح. إن المماثلة لا تبدو لنا غير ذات جدوى : فالمقامة، في مراسيم افتتاحيتها، تشارك قطعاً في الخطاب الإسنادي، شأنها في ذلك شأن الحديث[35].

هذه المسألة تسْتَحْضِرُ ظاهرةً غريبة نوعاً ما، هي ظاهرة المعمَّرين[36]. ويَعْرِفُ دارسُو الحديث جيداً هؤلاء الأشخاص الذين يدَّعُونَ أنهم عاشوا عدة قرون، ويسمحون لأنفسهم بتطويل أعمارهم كي يَرْوُوا «مباشرة» عن الرسول. وعيسى بن هشام الذي يتخطَّى القرون ويتحرك كما يشاء عبر الزمان، هو مُعَمَّر حقيقي. ويمكن القول عموماً بأن كل نظام ثقافي يتوخى أن يجعل من المنتسبين إليه «أناساً مُعمَّرين» قادرين على الصعود عبر الزمان وربط صلات الألفة مع الأسلاف الذين يتحولون، حسب الرغبة، إلى معاصرين. ولأسباب معروفة جداً، مَنَحَتِ الثقافة العربية الأفضلية لعصر الرسالة، وهدفتْ، عن طريق الحديث الـمُدوَّن والشَّفهي، إلى جعل أيٍّ كان، معاصراً للرسول وللصحابة.

وهذه حكاية أخرى باعثة على الدُّوَار : يذكر أبو شجاع شيرويه، مؤلِّف **تاريخ همذان**، أن الهمذاني قد درسَ على شيخين : ابن فارس وعيسى بن هشام الأخباري[37].

34. **مقامات الهمذاني**، ص. 38.

35. Cf. A. Kilito : «Le genre «séance» : une introduction», art. cit., p. 36 sv.

36. Cf. I. Goldziher : *Muhammedanishe Studien*, trad. partielle par L. Bercher, *Études sur la tradition islamique*, Paris, 1952, Adrien - Maisonneuve, éd, p. 208-213.

37. نص أبي شجاع أورده ياقوت : **معجم الأدباء**، II، ص. .161-162.

مَنْ هو هذا الشخص الأخير ؟ ما بأيدينا من مصادر التراجم تذكر بالفعل اسم أحمد بن فارس، اللغوي المعروف بكتابه : **الـمُجْمَل في اللغة**[38]، وكان أستاذا للهمذاني في موطنه الأصلي[39]، وتَرَاسَلَ معه بعد ذلك وهو ما نجد أثراً له في رسائل بديع الزمان[40]. غير أنه، في حدود علمنا، لم يُشِرْ أيُّ صاحب ترجمة، ما عدا شيرويه، إلى سَمِيٍّ لراوي المقامات.

وطالما لم يجد البحثُ حلاً لهذه المسألة، سنجد أنفسنا أمام الوضع التالي : تَكْتَسِبُ شخصيةُ (عيسى بن هشام) تجسيداً خارج نصي وتصبح أستاذاً لمؤلِّف ذلك التَّخْييل. وللتخفيف من الدوار، لنقرر اعتبار هذا الأستاذ (المزعوم ؟) تشخيصاً للثقافة العربية. إنه «الأخباري»، مُسْتَوْدَعُ المعرفة وراوي تراث مُحَاط بإجلال خاص. وباختصار، فهو «صوت» التراث، صوت هو في ذات الوقت طريق يسلكه في منعرجاته وعقباته ومفاجآته، الهمذاني وأساتذتُهُ ومُقَلِّدُوه.

تَحَوُّلات

التجوال عبر الفضاء والزمان الثقافيين غيرُ منفصل عن السفر عبر الأوضاع الاجتماعية، واختبار التجارب والمواقع التَّرَاتُبِيَّة وأشكال الحياة المختلفة. إن الـمَقْصَدَ الـمُتَحَوِّلَ الأشكال للمقامات يتَفَتَّحُ في ما لا يُحْصَى من الأدوار الثيماتية. وكانت إحدى شخصيات الجاحظ، وهو خالد بن يزيد، قد أعلنت قبلاً : «إنِّي قَدْ لابَسْتُ السَّلاطين والمساكين وخَدَمْتُ الخلفاءَ والـمُكدِّين، وخالطتُ النُّسَّاك والفُتَّاك، وعَمَرتُ السجونَ كما عمرت مجالس الذِّكر، وحلَبْتُ الدهر أشْطُرَه وصادَفت دهراً كثيرَ الأعاجيب»[41]. والمقدسي، السَّليلُ الأدبي للجاحظ، لم يمتنع عن تعداد التَجَسُّدات التي مرَّ بها خلال تطوافه : «فقد تفقهتُ وتأدبتُ وتزهدت وتعبدتُ (...) وآمَمْت في المساجد وذكرت في الجوامع (...) ودعوت في المحافل وتكلمت في المجالس (...) وسحت في البراري، وتهت في الصحاري (...) وأشرفت مرارا على الغرق، وقطع على قوافلنا الطرق (...) وخاطبت

38. عن أبي فارس انظر : **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية، III، ص. 887-888. (مقال هنري فليش).

39. الثعالبي : **اليتيمة**، IV، ص. 257 ؛ ابن خلكان : **وفيات**، I، ص. 128.

40. جُمعَت رسائل الهمذاني تحت عنوان : **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، مع شرح لإبراهيم الأحدب الطرابلسي (الرسَالة الموجهة إلى ابن فارس توجد ص. 414-419).

41. الجاحظ : **البخلاء**، تحقيق طه الحاجري، القاهرة، دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، الطبعة الرابعة، ص. 84.

السلاطين والوزراء، وصاحبت في الطرق الفساق وبعت البضائع في الأسواق (...) وكم نلت العز والرفعة ودُبِّر في قتلي غير مرة، وحججت وجاورت، وغزوت ورابطت (...) وعريت وافتقرت مرات (...) وامتحنت الطَّرَّارين، ورأيت دول العَيَّارين[42]».

ويتبين لقارئ الهمذاني، ببعض الاندهاش، أنَّ المقدسي قد عرف التجارب نفسها التي عرفتها الشخصيتان الرئيسيتان. فعيسى بن هشام مرةً تاجرٌ، ومرَّةً حاكمٌ، أو هاوٍ للأدب، أو غَنِيٌّ أو فقير، أو محارب، أو شخص مُطارَدٌ... وأبو الفتح أكثر تلوناً وتنوعاً، فهو أحياناً واعظٌ، وأخرى مادح، أو مَاجِنٌ، أو قَرَّادٌ، أو صانع معجزات، أو نصرانيٌّ اهتدى إلى الإسلام، أو مُكَدٍّ أو إمامٌ، أو مُتَّجِرٌ في التعاويذ... كل مقامة هي مَسْرَحَةٌ لتَحَوُّلٍ، وَلِدَوْرٍ ثيماتِي[43]، يتجلَّى في سلوك ملائم، مرتبط بظروف مكانية زمانية ومظهر جسدي خاص.

وإذا حَدَث المرورُ بأوضاع عديدة، فلا بد من مبدأ تفسيري قادر على تَثْبيت دُوَار التحوُّلات وتحليل التعدد. هذا المبدأ لا يمكن أن يكون إلاَّ **الدهر**، المتسبب بتقلُبه في تَقلُّب العالَم. وللدهر مرادفان في المقامات : **الأيام والليالي**[44]. لا شيءَ دائمٌ إلا انعدام الديمومة، وانقلاب الأشياء وتحول الحال إلى نقيضها : الشباب / الشيخوخة، الغنى / الفقر، المجد / الوَضَاعة. ما يحدث يُدَبِّرُهُ فَاعِلٌ لا مُتوقَّع تُنْسَبُ إليه نوايا وقدرات مُعَادية[45]. إن «تكوين العلاقة السيميائية» داخلَ الواقع[46] هي في المركز من ثيماتية الدهر. هذه واحدة من الشكاوي العديدة لأبي الفتح : «فلقد كُنَّا والله من أهل ثَمٍّ ورَمٍّ نُرْغي لَدَى الصَّبَاح، ونُثْغِي عند الرَّوَاح (...) ثم إن الدَّهْرَ يَا قومُ قَلَبَ لي مِنْ بينهم ظَهْرَ الـمِجَنِّ، فاعْتَضْتُ بالنوم السَّهَرَ، وبالإقامة

42. **أحسن التقاسيم لمعرفة الأقاليم**، ص. 33-34، وانظر :
André Miquel, *La Géographie humaine du monde musulman*, op. cit., p. 316.

43. «إن المضمون الدلالي الأدنى، نتيجة لذلك مطابق للمضمون الأدنى للممثل، **باستثناء المقوم الدلالي للتفريد** الذي لا يتضمنه : إن الدور هو وحدة تشخيصية حية، لكنها غُفلة واجتماعية ؛ أما الممثل، بالمقابل، فهو فرد يُدمج ويؤدي دوراً واحداً أو عدة أدوار»
(A. J. Greimas : *Du Sens*, Paris, 1970, éd du Seuil, p. 256).

44. **مقامات الهمذاني**، ص. 9، وص. 97.

45. «في بعض الأحوال، مثلا، يمكن للذات أن تنظر إلى مصيرها وإلى الواقع كنظام مُعادٍ (...) إن ذلك الشخص يدرك نمطيا مختلف النوائب التي تهاجمه كتمظهرات لإرادة موجهة ضده شخصيا (استعارة «ضربة القدر» يتم فهمها هنا حرفيا).»
A. M. Piatigorsky and B. A. Uspensky : «Personological classification as a semiotic prolem», *Semiotica*, 15 : 2, 1975, p. 110.

46. يشتغل «تكوين العلاقة السيميائية» في كل كتابة تاريخية ترى في سير الأحداث تحقيقا لأوامر إلهية.

السَّفَرَ، تترامى بيَ الـمَرَامِي، وتَتَهَادى بيَ الـمَوَامِي...»[47]. إنه تشخيص مجْسامي لأبي الفتح الـمُتبَدِّد في المكان والزمان. ويبرزُ انطلاقاً من «هنا والآن» صُدْفويَّيْن، مَكانٌ آخر وزمن ماضٍ مُتَعَدِّدَيْن، خاضعَيْن لانْجِرَافٍ شامل. يرى عيسى بن هشام يوماً صاحبَهُ في ساحة عامة « يدور كالـخُذْرُوف»[48]. وفي كل مرة يصف أبو الفتح نفسه بأنه : «خُذْرُوفةُ الزَّمان وَعَمَّارَةُ الطُّرُقْ»[49]. للْخُذْروف إنطلاقٌ مُوجَّهٌ ولا مُتوَقَّعٌ في آن. وينبغي منذ الآن ملاحظةُ أنه كلما صادفنا نوعاً منَ التشخيص في المقامات، فالتشخيص المضاد لا يكون بعيداً. يجعل الهمذاني بطله ينطق بهذا البيت الذي استعاره من معاصره أبي دُلَف الـخَزْرَجِي.

لا تَلْتزِمْ حــالةً ولكــن دُرْ بالليالي كمـا تــدُورُ [50]

وعوضاً عن أنْ يُطَأْطِئَ أبو الفتح هامته، فإنه يتبنَّى اللاَّاستقرار. وتكف الشكاوي من تقلبات الحظ ويصير الدهر نموذجاً يُحْتَذَى :

أَرَى الأيــامَ لا تبْقَــى عَلَــى حَالٍ فَأَحْكِيهَـا [51]

المحاكاة تعني أن **تفعل مثل**... لكنها حين تكون تامة، فهي تنحو إلى أن **تكون مثل**...، والحال أن أبَا الفتح، التجسيدَ الـمُتَقَلِّبَ، «ينبوع العجائب»، «في بلاد الله سَارب»[52]، يُعرِّفُ نفسه بالانقطاعية والتقلُّب، والحُلُول في كلِّ مكان، وهذه جميعها من نعوت الدهر. فَيَحُلُّ الفخرُ مَحَلَّ الشكوى : «عاشرتُ الدهرَ، لأخْبُرَهُ، فَعَصَرْتُ أعْصُرَه، وحَلَبْتُ أشْطُرَه. وَجَرَّبْتُ الناسَ لأعرفهم، فعرفتُ منهم غَثَّهم وسمينهم. والغربةَ لأذُوقَها فَمَا لَمَحَتْنِي أرْضٌ إلا فَقَأْتُ عينها، ولا انتظمتْ رفقة إلا وَلَجْتُ بينها. فأنا في الشرق أُذْكَرُ، وفي الغرب لا أُنْكَر. فَمَا مَلِكٌ إلا وطئت بساطه، ولا خَطْبٌ إلا خرقت سمَاطه. وما سَكَنَتْ حَرْبٌ إلاَّ وَكُنْتُ فيها سَفيراً. وقد جَرَّبني الدهر في زَمَنَيْ رخائه وبُؤْسه، ولَقِيَنِي بِوَجْهَيْ بِشْرِهِ وَعَبُوسِه[53]».

---

47. **مقامات الهمذاني**، ص. 47-48.

48. المصدر نفسه، ص. 79.

49. المصدر نفسه، ص. 45.

50. المصدر نفسه، ص. 98، الثعالبي **يتيمة الدهر**، III، ص. 354 ؛ هذه الصورة تُذكر بالتشخيص القروسطي لعجلة البخْت

51. **مقامات الهمذاني**، ص. 13.

52. المصدر نفسه، ص. 126.

53. المصدر نفسه، ص. 191-192.

يُؤَكِّدُ الفخرُ التقليدي على قِيَم كان يُمَجِّدُها الأسْلافُ، وَيُعْلِنُ عن دَوَامِ هوية عبر تعاقب الأجيال. تدوم الشعلة ذاتها، يُؤَجِّجُهَا بانتظام ممثلون كُثُرٌ يتبارون في الحَمِيَّة، وتزدهر أخيراً متألقةً في أبيات شاعرٍ خَليقٍ بنسبه الرفيع. تختلف الأوعية لكن المضمونَ الـمُسْتَقِرَّ فيها لا يتغير أبداً. وفي المقَابل، فالشكل الـجديد للفخر يُلِحُّ على غِياب الاتصال وأزْمَة الهوية : ما تكون عليه الشخصية في لحظة معينة ليس هو ما كانت عليه، ولا ما ستكون عليه. يَتَشَظَّى الكائن في تجسيدات لا مُتَجَانِسَة ؛ الشكل ذاته تَتَعَاوَرُهُ مضامينُ متعددة، يضيع **الأنا** بين محمولات رَجراجَةٍ وَهَشَّةٍ. وفي تحرره، يَتَغَنَّى الفخر بالتَّبَدُّدِ في الخليقة، وتَخَطِّي حدود الزمان والمكان وتحقيق المستحيل والتَّمَاهي مع كائنات خارقة. ويمكن الحكم على ذلك من خلال هذا المقتطف من كتاب ليس بالمعروف كثيراً : **حكاية أبي القاسم البغدادي** لأبي المطهر الأزدي[54]. «مَشَيْتُ أسبوعَيْن بلا رأس، أنا الذي أسَّسْتُ الشطارة، وبوَّبت العيارة، أنا فرعون، أنا هامان، أنَا نَمْرُودُ بن كنعان (...) أنا الدهر الـمُصْطَلِم، أنا الربيع إذا قحط الناس، أنا الغني إذا ظهر الإفلاس (...) إبليس إذا رآني أدبر (...)، أنا حُبست في أجَمَة فأكلتُ فيها السباع، وجعلت الحشيش بَقْلى، وطعامي الصيد، وشرابي الدم، ونَقَلِي أدمغة الأفاعي (...) أنا شهدت الغول عند نفاسها، وحملت جنازة السلطان (...)، أنا قتلتُ ألف وأنا في طلب ألف (...). أنا ضُربْتُ ألف سوط فما عبستُ، نُفيتُ إلى الشَّاشِ وفَرْغَانه، ورُددتُ إلى طنجة، وإفرنجة، وأندلس، وإفريقية، والى قاف، وخلف الروم، وإلى سدِّ ياجوج وماجوج وإلى كل موضع لم يبلغه ذو القرنين (...) لو ضُرب عنقي مَا مِتُّ»[55].

إن الهوية الآبقة تُصَاحِبُهَا تَسْمية متعددة تتغير تبعاً للدور الثيماتي الذي تؤديه الشخصية. وهكذا سُمِّيَ الْمُقَدَّسِي خلال أسفاره «بستة وثلاثين اسماً[56]». أنْ تحيا معناه أن يمنحك الآخرون عبر السنين تسمية مُتَغَيِّرة. لكن تَشَتُّتَ الكائن مَعَ ذلك، ليس مستحيلَ الاسترداد، بل يتم تَجَنُّبُهُ سواء على صعيد الشخصية أو على صعيد البلدان التي تقطعها. فهذه الأخيرة وإنْ كَشَفَتْ عن خصوصيات، فهي تُعْلنُ انتماءها إلى أمة الإسلام. وعلى المنوال ذاته، ووراء الدور الثيماتي المتغير كل مرة، يبقى للشخصية استمرارٌ هو

54. سنعود إلى تحليل هذا المؤلَّف في الفصل الموالي.

55. **حكاية أبي القاسم**، ص. 137-138.

56. **أحسن التقاسيم**، ص. 33.

اسم العَلَم، النَّواة الصلبة والراسخة التي ترجع إليها النعوت غير الثابتة. فبالرغم من كل تحول، هناك هذه الدهشة المتجددة دائما والتي تتلو تَعَرُّفَ عيسى بن هشام على أبي الفتح، والتي تَخْتِمُ غالباً المقامة : «فَإِذَا هو والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري».

اتِّصَالُ وانْقِطَاع مكتبة سُر مَن قرأ

في التماع المظاهر، ليس اسم العَلَم للشخصية هو العلامة الوحيدة. فالعنوان الذي يَتَصَدَّر المقامة علامةٌ أخرى، وسمَةٌ تُحَدِّدُ حَقْلَ النص وتُوَجِّه التأويل. ولو استعرضنا عناوين المقامات فلا بُدَّ أن يثير انتباهنا أَلَقُ المدنِ والثيمات.

لكن كل شعلة ضوء تنطلقُ من لفظة **مقامة**، اللفظة العنيدة التي تُكثِّفُ بنيةً وتضع، عبر تكرار الـمَسَار، طقُوساً لِفعْلِ القراءة.

يُواجه الراوي عيسى بن هشام، في معظم المقامات، «مُمَثلاً» متعددَ الصور يتعرَّف فيه باندهاش دائم، على أبي الفتح الإسكندري. اندهاشٌ لا يشاركه فيه القارئ، (أو المستمع) الذي، بعد مقامتين أو ثلاث، يفطن للعبة ويتوقَّع عودةَ القصة ذاتها ؛ وبعبارة أخرى فالقارئ، **مُتَقَدِّمٌ** على الراوي. لكن هذه الملاحظة تظل سطحية، وسيكون أكثر أهمية الإشارةُ إلى الْمُمَاثَلَة القائمة بين علاقتين : علاقة عيسى بن هشام بأبي الفتح الإسكندري في العالم السردي، وعلاقة القارئ بالـمقامة في سيرورة القراءة. ويمكن تدوين الـمماثلة كالآتي : عيسى بن هشام : القارئ : أبو الفتح : المقامة.

فعلاقة المقامة بالقارئ كعلاقة أبي الفتح بعيسى بن هشام. وهذا الأخير أمام تكاثر العلامات، يكشف عن المؤشرات التي تجعله يكتشف أبا الفتح. أما القارئ، فيستدل بالسِّماتِ الثابتة التي تكشف، خلف التنوع الخارجي، عن المقامة باعتبارها نوعاً. بعد الإنتهاء من قراءة كل مقامة يصبح قادراً، في اتفاق مع البرنامج النصي، على ملاحظة عودة تَرْسيمَة حبكة. إنها والله مقامة ! تُمَسْرِحُ فعْلَ القراءة بصورة غير مباشرة. السفر الذي يفتتح المقامة يناظره تَحَرُّكُ القارئ خارج محيطه المألوف ودخوله عالماً مِنْ وَرَقٍ، متحرراً من الأثقال بكلمات تُتَابِع وتُسَجِّل مراحلَ منتظمة. ولقاء الشخصيتين الرئيسيتين الذي يحدث غالباً أثناء محطة تَوَقُّف، يُكَرِّسُ علاقة القارئ بالنص بعد مرحلة الاقتران في مطلع المقامة، ويوقف الانفصالُ الختامي للشخصيتين الرئيسيتين مجرى القراءة، وَيَحْبسُ الاندفاعَ الذي يصطدم بحاجز يُعِيدُ إلى نقطة الانطلاق. غير أن التجْربة يمكن أنْ

تتكرر، ويتجدَّد السفر. ليس هناك مَسَار مرسوم، إذ يبدو أن ترتيب المقامات في الكتاب هو وليد المصادفة لكن ذلك لا يمنع ضربات الحظ التي قد يُحْدِثُهَا مِزَاجُ القراءة. يمكن للسفر أن ينطلق من أي مدينة وللقراءة أن تبدأ من أي مقامة.

تَقَطُّعُ القراءة ناتجٌ عن غياب رابط سردي بين المقامات. ولِكَوْنِ هذه الأخيرة غير «مُوَجَّهَةٍ»[57] فمن المستحيل تحديد بداية أو نهاية. فالمسار، مهما تكن نقطة الشروع التي نُعَيِّنُهَا له، يظل عَرَضيّاً دائماً. وليس من المناسب التَّحَسُّرُ على هذا الشكل الـمُتَقَطِّع والتأسف على أنّ الهمذاني لم يكتب رواية[58]. ومن الحكمة أن يُحْصَر النظرُ في «المنطقِ» الخاص بالمقامة، وكذا في الأسْرَة التي تندمج فيها، والتي ليست بالضرورة مألوفة لنا[59].

عَتَباتُ الـمعْنى

يصطدم المسافر أحياناً أثناء بحثه بعقبات لا يمكنه تَخَطِّيها دون خطر. فالمقدسي مثلا هو من أولئك الْحَذِرِين الذين يَتَجَنَّبُونَ الفضاءات المحظورة: «ثم إنه لم يبق شيء ممَّا يَلْحَقُ المسافرين إلا وقد أخذتُ منه نصيباً غيرَ الْكُدْيَة وركوب الكبيرة[60]». وآخرون، أقلُّ فضيلة أو أكْثَر شجاعةً، يتخطَّون بحزم خطَّ التقسيم ويَنْفَذُون إلى منطقة مُريبةٍ حيث لم يعد للمحظورات مفعول، وحيث البشاعة تجاور الدَّعارة والشذوذ، وحيث يتحرك صعاليك ذوي سحنات فظيعة، ووقحاء من كل الأصناف، ولصوص ومجانين. هذه المنطقة التي ينبغي تحديد أنماط العلاقة التي تربطها بالمنطقة التي قطعناها، هو ما يلزم الآن اكتشافه.

57. Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 37.

58. هذا التأسف واضح عند آدم ميتز: **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري**، ترجمه إلى العربية عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، 1947، ص. 443.

59. هذا الضمير (نحن) يثير قضايا عديدة شائكة مرتبطة بالعلاقة القائمة (لكن من يقيمها ؟) مع الثقافة الكلاسيكية.

60. **أحسن التقاسيم**... ص. 33.

الفصل الثاني

الـمُضْحِـــك

أجل، كل أولئك الذين يطردهم الجميع من هنا، بسبب بذاءة أسوأ من بذاءة المشعوذين (...)، صانعي المحاكيات المضحِكة، وشعراء الأغاني القذرة التي يُؤلفونها للحاضرين لإثارة الضحك، هؤلاء هم الذين يحبهم ويجعل منهم خُلَطَاءه.

ديموسثينس : **الرسالة الثانية إلى أهل أولينثيا.**

فائدة الـمُضْحِك

نقرأ في كتاب **التاج** المنسوب إلى الجاحظ الحكاية التالية : كان مضحك قد «أظهر الملكُ له جَفْوَةَ الـمَلالَة، فلما رأى ذلك، تَعلَّم نباح الكلاب وعواء الذئاب ونهيق الحمير وصياح الديوك وشحيج البغال وصهيل الخيل»[61]. ودخل بعد ذلك إلى فراش الملك وشرع في محاكاة أصوات الحيوانات، فاستطاع إضْحَاكَ الملك بهذه اللعبة واستعاد حُظْوَته الضائعة... ويُسارع المؤلف ليضيف أن «هذا لا يفعله إلا أهل الطبقة السفلى»[62]. المقام الثانوي للمضحك لا يُخْفِي رغم ذلك الوظيفةَ التي يشغلها في البلاط : «فإنَّا قد نرى الملك يحتاج إلى الوَضِيعِ للهوه كما يحتاج إلى الشجاع لبأسه، ويحتاج إلى

61. الجاحظ : **التاج في أخلاق الملوك**، نشر دار الفكر - دار البحار، بيروت 1955، ص. 228.

62. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المضحك لحكايته، كما يحتاج إلى الناسك لِعظَته، ويحتاج إلى أهل الهزل، كما يحتاج إلى أهل الجَد والعقل»[63].

يمكن للجد والهزل، النظام والفوضى أن تتجسد في شخصيتين مختلفتين، أو أن تتعايَشَ في فرد واحد بعينه. وفي الحالين معاً، يَحْفُر تعاقب المبدأين فاصلاً عميقاً بين سلوكين ويَطرح «صيغة حِوَارية للكينونة في العالم»[64]. وتُقَدِّم الثقافة العربية أمثلةً عديدة لمؤلفات مَبْنيَّة على التعارض والتكامل، الاحترام والوقاحة، والموافقة والنفي. هذا التواتر بين الحركتين المتعارضتين هو ما سنحاول إيضاحه بالاعتماد على مقامات الهمذاني بالطبع، ولكن أيضاً على أشعار ابن الحجاج و**حكاية أبي القاسم** لأبي المطهر الأزدي[65].

صَبِيٌّ مُدَلَّلٌ : ابن الحجاج

يَكْشِفُ الشاعر الكلاسيكي، في فجوات أبياته، عن النص الـمُنْدَاح للتراث، أو عن نص مُفْرَد مرفوعٍ إلى رتبة النموذج. في هذا الاتجاه تندرج **المعارضة**، أي المحاكاة التنافسية الخلاقة : يحاول الشاعر، مستعملاً البحر ذاته والقافية ذاتها، والأغراض نفسها التي استعملها أَحَدُ سَابقيه، أن يُسَامِيَه أو يتفوق عليه. وسواء ظهر التراث أفقا غُفْلاً أو تَجسَّد في نص مُفْرَد، فغَائيَّة المحاكاة هي إعادة إنتاج كتابة حُكِمَ بأنها غير قابلة للنقاش، واستدامتها تُوجِدُ مقصدية إيجابية وراء الإستراتيجية المحاكاتية.

أما موقف ابن الحجاج (المتوفي عام 1001/391)[66] فهو مغاير تماماً. هذا الشاعر جَيِّد المعرفة بالتراث الكلاسيكي، وكل قصيدة من قصائده تُحيلُ على التراث الشعري، غير أنه لا يلجأ إلى هذا الأخير إلا لمناقضة معناه أو تحريفه. ما يميزه بالدرجة الأولى هو عدم الاحترام، ورد الفعل غير المتوقع. فالمقصد الذي يَحفِزُه ليس سلبياً بالمعنى

63. المصدر نفسه، ص. 63.

64. P. Zumthor : *Le Masque et la lumière*, Paris, éd. du Seuil, .p. 126.

65. ومن اللازم كذلك الإشارة إلى أشعار ابن سكرة (**اليتيمة** III، ص. 3-30).

66. عن هذا الشاعر، انظر **اليتيمة**، III، ص. 31-104 ؛ ياقوت، **معجم الأدباء**، IV، ص. 206، 232 ؛ ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، II، ص. 168-172 ؛ ابن العماد، **شذرات الذهب**، III، ص. 136-137 ؛ د. س. مرغليوث-ش. بيلا، **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة الثانية، III، ص. 136-137 ؛ يوهان فك، **العربية**، ترجمة د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، مصر، 1980، ص. 189-196.

الدقيق، لكنه سالبٌ للقيمة ومُزْعج. وفَنُّهُ قائمٌ على التنازع بين ما يستشهد به وما يقوله هو، إنه يُقْحم الفوضى بهدوء في قلب النظام، والتراث منعكس فعلا في أبياته غير أنه يبدو مُشَوَّهاً، متفككاً، لا يمكن تقريباً التعرف عليه.

ففي قصيدة يمدح فيها عز الدولة بختيار[67] لا يتحدث ابن الحجاج، تبعاً للتقليد الشعري، عن شجاعة هذا الأمير وكرمه، بل يكتفي (وذلك من النادر في المديح) بالتغني بجماله[68]. ولن نندهش إذ يُشَبِّهُهُ بيوسف، نموذج الجمال الذكوري، لكننا نُصيخُ بأسماعنا حين يذكر زوجة فوطيفار (زليخا). فلو أبْصَرَتْ هذه الأخيرة عز الدولة، فلن تنفك عن التعلق بمحاسنه ومحاولة غوايته ؛ لكن يوسف الجديد، عوض أن يقاوم فتنتها، كما فعل سابقه، يتصرف تصرفا مغايراً. ولأنه من المغرمين بمعاشرة النساء (يستعمل ابن الحجاج هنا خطاباً آخر) فهو الذي كان سيطاردها في المنزل ذي الغرف الكثيرة...

إن قصة يوسف قد أورِدتْ بأمانة، غير أن ابن الحجاج ينسج إلى جانبها محكيا آخر، ويُصحِّح الرواية القرآنية ويفسد مغزاها. خفية ودون سابق إنذار يجعل مكان صورة يوسف، صورةَ يوسف - مضاد. في أي غرض يمكن تصنيف هذه القصيدة إذن ؟ أما زال بالإمكان الحديث عن المديح ؟ تصير تسمية الأنواع مع ابن الحجاج غير ثابتة ؛ وتتعرض الأغراض التقليدية لمحاكاة ساخرة (پاروديا)، ولذا فهي عُرضة للقبول والتشويش في ذات الوقت.

أنْ تَسْقُطَ امرأةٌ من السطح وتموت، هذه حادثة قد تستدعي أبياتاً مؤثِّرَة، غير أنه يكفي تَخيُّلُ وضع ماجن لكي تتغير النغمة ونحصل على محاكاة ساخرة (پاروديا) للمرثية[69]. وأن يُريدَه وزيرٌ على الخروج معه لقتال الثائرين، وها هو، عوضا عن أن يَجْهَر بأنشودة الحرب، كما يقتضي التقليد ذلك، يتغنى بفضائل الجبن والخَوَر[70]. وهذه قصيدة أخرى ينصح فيها ابن الحجاج صديقاً له قد شرب دواءً مُسْهِلا ؛ ما يلفت النظر هو وجود عبارات جادة تستعمل عموما في سياق جدِّي، وبوجودها هنا في جِوَارٍ مبتذل وغير لائق،

---

67. **اليتيمة**، III، ص. 48.

68. يعتبر قدامة، وهو يرجع المديح إلى وصف الفضائل النفسية، أن من الخطأ ذكر الأوصاف البدنية (**نقد الشعر**، ص. 69وص. 125).

69. **اليتيمة**، III، ص. 49.

70. المصدر نفسه، ص. 45-46.

فهي تخلق بمزجها للمتناقضات، نَشَازاً مضحكاً[71]. في موضع آخر، يشكو الشاعر صروف الدهر، تتوالى الأبيات، والقارئ الـمُتعوِّد على النبرة الپارودية في شعر الشاعر، تفاجأه (وتُخَيِّب أمَله) النغمةُ الرزينة والـمُنْضَبِطَةُ للقصيدة، وفجأة، في البيت الأخير، تأتي إشارة فاحشة لتقلب كل شيء[72]. لم يكن الصوت الصريح والرزين إلا مكراً في الخطاب، واحتيالاً علَى القارئ الذي ينتقل، بلا تمهيد، من الشكوى إلى الضحك الـمُخلِّصِ، وينعكس البيتُ الأخير على ما سبقه ويجعل منه حَدّاً في علاقة تنازعية، كما هو الحال في المقامات، حيث التَّعَرُّف الختامي على البطل يضع موضعَ الشك الاعتقاد البَدْئي الخاطئ.

إن تشويش الأنواع يُزاوِجُ تشويشَ المعجم الشعري. لاحَظَ الثعالبي أن ابن الحجاج يشوب الألفاظ الشريفة المنتظمة في سلك البلاغة «بلغات الخُلديينَ والْمكدِّين وأهل الشَّطارة»[73]. لا تخلو أيٌّ من قصائده من الأوصاف البُرَازيَّة والفحش الأشد فظاظة، حتى تلك القصائد التي يمدح فيها «الملوك والأمراء والوزراء والرؤساء»[74]. إن تَجَاور مُعْجَمين يحملان قيَماً متضادة يكْسِرُ اتساق القصيدة ويخلق صِدَاماً بين اتجاهين يؤثر أحدهما على الآخر.

وقد نتوقع أن يكون مُنْتَهِك الـمُحَرَّمَات هذا منبوذاً من معاصريه، غير أنه كان، على العكس من ذلك مطلوباً ومحبوباً. وتَصفُ ملاحظةٌ للثعالبي مقام الحُظْوة الذي كان لابن الحجاج، وتصف في الوقت ذاته مقام كل شاعر في «عصر الأمير»[75] : «وكان طُولَ عمره يَتَحكَّمُ على وزراء الوقت ورؤساء العصر، تَحكُّمَ الصبيِّ على أهله، ويعيش في أكنافهم عيشة راضية»[76].

الشاعر صبيٌّ، أي شخص لا مسؤول، تحت وصاية والديه اللذين يطعمانه، ويُعْنَيان به، وإذا لزم الأمر، يعاقبانه. وما دَام يجوب الطرقات، ويطرق أبواب حماة الأدب، فهو

71. المصدر نفسه، ص. 36.

72. المصدر نفسه، ص. 58-59.

73. المصدر نفسه، ص. 31.

74. المصدر نفسه، ص. 32.

75. J. Le Goff : *Les Intellectuels au Moyen Âge*, éd. du Seuil, p. 138.

76. **اليتيمة**، III، ص. 32.

مُكَدٍّ[77]. وما أن يتم إيواؤه حتى يصير إنساناً أدنى، طريفاً ومسلياً لا جُنَاح عليه في أقواله. وأسوأ ما يمكن أن يتعرض له هو فطامه عن الثدي المغذي، وعن الحُضُور الـمُتَعَجْرِفِ والـمُتسلِّط للوزراء، ولن يَهنأ له بالٌ حتى يحوزَ من جديد رضاهم، أو، وذلك ما يحدث غالباً، يعثر على والدين آخرين يتبنيانه ويلعب معهما الدور نفسه[78].

إن سبب نجاح ابن الحجاج (يخبرنا الثعالبي أنَّ ديوان شعره الذي كان في عشرة مجلدات، كثيراً ما بيع بخمسين إلى سبعين ديناراً[79])، ينبغي البحث عنه في الطابع الـمُلْتَبس لأبياته التي تمزج عنصراً تقليدياً بعنصر تَجْدِيفي. وكان جمهوره، وهو جمهور عالمٌ، يُثَمِّنُ تشويشَ التقليد الشعري، ذلك التقليد الذي يبقى «مع ذلك ماثلا في خلفية العمل الشعري». إذ أنَّ الانتهاك، وينبغي التأكيد على ذلك، لا يطمس ما قد جرى انتهاكه، إنه يؤشِّر في آن معاً إلى الخرق وإلى القانون[80].

يُقدِّم ابن الحجاج نفسه ويقدم فنه الشعري هكذا :

رجلٌ يدَّعي النبوة في السّخـ ـفِ ومَنْ ذا يشكُّ في الأنبياءِ

جَاءَ بالمعجزات يَدْعُو إليهـا فـأجيبُوا يا معشر السُّخَفاء[81]

ينبغي هنا تمييز مستويين : الجد والهزل. لا يهدف البيتان ذوي النبرة الپارودية، إلى التنقيص من رسالة الأنبياء أو التهجم على القرآن وعلى كل ما هو مُترسِّخٌ في الأذهان والقلوب، ولا يَشِيَان بأي معارضة للشريعة والقيم الـمُكَرَّمة. يكتفي الشاعر باستخدام موضوع جَادٍّ لغايات هازلة. ويحدد بذلك المقام الملتبِس لأشعاره، فهي وإنْ كانت

77. انظر فيما سيأتي، ص. 65.

78. تترد الصورة الجزئية (الموتيف) للبراز مثل هُجَاس في أشعار ابن الحجاج، ومن المعلوم في التحليل النفسي أن إهداء الصبي البرازَ إلى والديه يكتسي دلالة خاصة.

79. **اليتيمة**، III، ص. 35.

80. D. Hayman : «Au-delà de Bakhtine», *Poétique*, 13, 1973, p. 81-82.

81. **اليتيمة**، III، ص. 33. تذكرنا هذه الطريقة بمقامة للسيوطي، حيث يصف ليلة عرس على التوالي واحدٌ وعشرون من أرباب العلوم وأصحاب الفنون : النحوي، الفقيه، الجدلي، صاحب الحساب، الطبيب، صاحب المنطق، الصوفي، الخ، وكل صاحب علم يستخدم في وصفه لغة اختصاصه. يورد أحمد الشرقاوي إقبال مقتطفات من هذه الـمقامة في **مكتبة الـجلال السيوطي**، الرباط، 1977، دار الـمغرب، ص. 331-332.

منضوية تحت راية السُّخْف، لا تنفصم مع ذلك عن العقل، أي عن مبادئ النظام[82]. وحين يؤكد:

فَاقْسِـــمُ لا بيَسِيــن وطــه	ولا بالذاريات ولا الحديدِ
ولكن بالوجوه البيض مثل الْـ	أهلة تحت أغصان القُدودِ
وبالخَمْرِ التــي كانــت لعــادٍ	ولكن بعد مِحْنتهِم بِهُـودِ[83]

فهو يكشف ويفضح علناً، انزياح سلوكه عن المعيار المألوف. أما أولئك الذين يخاطبهم، فلهم الكفاءة اللازمة لإعادة القاعدة التي انْتُهِكتْ في لحظةِ ابتسامة.

لا مماثلة إذن بين تجربة شاعرنا وتجربة الحلاَّج أو ابن الراوندي اللذين هاجما، جدّياً، المعتقدات مَحَلَّ الإجْماع. فكان صَلْبُ الأول وتكفيرُ الثاني في مستوى تهديدهما للعقيدة الـمُجْمَعِ عليها. أما ابن الحجاج، فهو لا ينتقد أيَّ يقين تقليدي، ومع أنه يتحرك في مجال «السُّخْف» فهو يبقى في محيط «العقل».

وكانت «طريقته»[84] مرغوباً فيها «ويقال إنه في الشعر في درجة امرئ القيس»، «لأن كل واحد منهما مخترع طريقة»[85]. ولأمر مَّا جرى ذكر الشاعر الجاهلي هنا. لم يكن امرؤ القيس بالطبع أول الشعراء في الترتيب الزمني، غير أن ذلك لم يمنع من أنه كان يُعتبر الشاعر الذي نهج الطريق لمن بعده (ترتيبه الأول في قائمة المعلقات ذو دلالة في هذا الصدد). كان اسمه يَرْمُزُ بمعنى ما إلى التقليد الشعري. والحال أن هذا التقليد هو ما يهاجمه ابن الحجاج بسخافاته. تكمن «طريقته» الجديدة في المحاكاة الساخرة (الپاروديا) الشاملة للتقليد الشعري القديم.

قد نجد سابقين له بين الشعراء الهَجَّائِين (فالهجاء، على كل حال، مديح معكوس)، غير أن التفكير يتجه إلى أبي نواس. من المعلوم أن هذا الشاعر انتقد مطلع القصيدة، ولكونه مَدينياً تحفزه رؤية مضادة للعرب، فقد كان يسخر من الحياة البدوية كما يصفها

82. يلاحظ الثعالبي أن سُخْف ابن الحجاج يصفع «قفا العقل» (**اليتيمة**، III، ص. 31)، وهكذا يتصور السخف كمعكوس للعقل.

83. **اليتيمة**، III، ص. 98-99.

84. المصدر نفسه، ص. 311.

85. ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، II، ص. 169.

الشعر الجاهلي. وعوض البكاء على الأطلال، كان يفضل التغني بالخمر. غير أن ما ينبغي التأكيد عليه هو استعماله الخاص للصور الـجُزئية في القصيدة : يصير الطلل المهجور داراً غادرها النَّدَامى الـمَرِحُون، لا المحبوبة، ويتتبع النظر مَسَاحبَ جَرِّ زِقَاقِ الخمر على الثرى، والحنين الذي يعمر القلب يثير استذكار مجالس الشرب....[86] مادةٌ تقليدية، مستعملةٌ في منظور جديد، مُكلَّفَةٌ بقولِ الحداثة. إن نص أبي نواس مُنَقَّطُ بآثارٍ قديمة تقود نحو الماضي وتعيد إلى الحاضر. لكن النبرة الجِدَالية أو الپَّارودية تبقى مع ذلك جزئية ومتقطعة في شعره، إذ أن قسماً كبيراً منه لا يوفِّر أيّ مسافة بين التقليد ومشروع جديد. وبالمقابل، يُعَمِّمُ ابن الحجاج نبرة «السخف» في أشعاره، ولا يتخذ إلا في النادر لهجة جادة تماماً. وسنجد مرة أخرى «طريقته» في نص مُدْهِشٍ لأكثر من سبب: **حكاية أبي القاسم**.

الـمُضْحِكُ وصَاحِب الـمَجْلس

لا يرد ذكر مؤلِّف الحكاية، أبي الـمُطَهَّر محمد الأزدي، في أيٍّ من كتب التراجم القديمة[87]. واستطاع آدم ميتس أن يقرر عبر سلسلة من المقارنات، أن الكتاب ينتسب إلى النصف الثاني للقرن الخامس الهجري[88]. ويُعرِّفُ أبو المطهر نفسه في مقدمة مؤلفه بأنه جامع مختارات من الأدب يهتم على السواء بالشعر القديم العربي وبنصوص المحدثين[89].

---

86. **ديوان أبي نواس**، ص. 73. [يشير المؤلف إلى مطلع قصيدة أبي نواس :

ودار ندامى عطلوهـــا، وأدلجـوا	بها اثر منهـم جديـد ودارس
مساحب من جر الزقاق على الثرى	وأضغاث ريحان جني ويابس

المترجم].

87. عن هذا الكتاب انظر، بالإضافة إلى مقدمة آدم ميتس (ص. 5-22)، فرنشيسكو غبرييلي : «عن حكاية أبي القاسم لأبي المطهر الأزدي»، **مجلة الدراسات الشرقية**، 20، 1942، ص. 33-54، وهروفتش، «أبو القاسم»، **دائرة المعارف الإسلامية** (ط. 2)، I، ص. 137. وعرض ذي غوي لنشرة ميتس في : Literarisches Gelehrten Anzeignen, 1902, p. 723 sv.
وبروكلمان في : Literarisches Centralblat*t. 47, 1902, p. 1568-1569.*
[وقد حقَّق عبّود الشالجي هذا النصّ بعنوان **الرسالة البغدادية** ونسبه إلى أبي حيَّان التوحيدي بأدلّة تبدو قوية ؛ وانظر مثالاً عن الجدال حول هذه النسبة في العدد 1 من المجلد 78 (2003) من **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، ص. 81-108. المترجم].

88. **حكاية أبي القاسم**، ص. 14-15من مقدمة ميتس. (وانظر الترجمة العربية الجزئية لهذه المقدمة في مجلة **المورد**، المجلد الثامن، العدد الرابع، 1978، ص. 404-413. المترجم).

89. المصدر نفسه، ص. 1.

ويقول إنه ألّف أشعاراً ورسائل ومقامات[90]. وليس بالمستطاع معرفة ما إذا كانت هذه الكلمة الأخيرة تحيل على نموذج الهمذاني، أو تدل فقط على المعنى المتداول، «لخطاب في مجلس»[91]. ومهما يكن الأمر فإن **حكاية أبي القاسم** تتضمن شذرات من المقامة الساسانية والمقامة المضيرية[92]. غير أن أبا المطهر لا يذكر اسم الهمذاني، فكيف يمكن معرفة ما إذا كان يقتطف من مؤلفات هذا الأخير، أو أن المؤلِّفين يستمدان من مصدر مشترك لم يصلنا ؟

وتذكر المقدمة أيضاً أن أبا المطهر ألّف **حكاية بدوية** تُشكِّلُ القسم الثاني من مؤلَّفه[93]، غير أنها لم تصلنا. هذه الإشارة هامة بالقدر الذي تؤشِّر فيه إلى أن الثقافة المدينية، موضوع القسم الأول، لا تنفي الثقافة القديمة، في صورتها البدوية والجاهلية، فمُتَأَدِّبُ ذلك العصر مُشَارِكٌ في الزمانين والفضائين الثقافيين.

كلمة «حكاية» لا تعني «قصة» أو «خرافة» كما هو الحال في الاستعمال الراهن[94]، وإنما تعني «المحاكاة» و«الاستنساخ»، ويستشهد أبو المطهر، في هذا الصدد، بنص من «البيان والتبيُن» للجاحظ، يتعلق بالمحاكين، وهو نص سنحلله لاحقا[95]. عند أبي المطهر كما عند الجاحظ، تستهدف **الحكاية** أنماطاً، لا أفراداً : فأقوال بطله أبي القاسم وسيلةٌ لمعرفة «أخلاق البغداديين». وبعبارة أخرى، يَخْتَزِل تكاثرَ التجارب الفردية إلى «صورة واحدة»[96] عبر **محاكاةٍ** شخصيةٍ واحدة.

هنا تظهر مشكلة دقيقة. إن المحاكين الذين يتحدث عنهم الجاحظ، والذين يُحَاكُون مَخَارج كلام الأجَانب، وأصواتَ بعض الحيوانات، والمظهرَ الخارجي للأعْمَى، يُحَاكُون كائنات مختلفة عنهم. فالحَاكية الذي يحكي نهيق الحمار ليس حماراً. فكيف

90. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

91. انظر. ما سيلي ص 82.

92. **حكاية أبي القاسم**، ص. 91-92وص. 40.

93. المصدر نفسه، ص. 2.

94. نجد إشارات إلى تاريخ الكلمة في **دائرة المعارف الإسلامية** (ط. 2)، III، ص، 380 (مقال شارل پيلا).

95. انظر ما سيلي، ص. 44-45.

96. **حكاية أبي القاسم**، ص. 1.

يمكن لأبي القاسم وهو من بغداد أن يحكي البغداديين ؟ ولو تولَّى المحاكاة واحد من أهل أصفهان (والمؤلف يجعل من أصفهان مكانَ الحَدَثِ في مؤلَّفه)، وكان هذا الأصفهاني يلهو بتقليد سلوك أهل بغداد وكلامهم، يمكن الحديث عن فعل مُحَاكاة. غير أن الأمر ليس كذلك. لو شئنا للتدقيق، فإن أبا القاسم ليس حاكية، حتى ولو كان جزء من سلوكه، الذي سنقوم بتحليله، يمكن أن يندرج في المحاكاة (غير أن الأمر سيتعلق آنذاك باستنساخ أقوال وحركات **شخص آخر**).

كل الصعوبة ناجمة عن التباس كلمة **حكاية** التي قد تعني «محاكاة» كما قد تعني «رواية القول» (ورواية القول هي فضلاً عن ذلك شكل من أشكال المحاكاة). وإذا اعتبرنا عنوان المؤلف (**حكاية أبي القاسم**) سنلاحظ أن المحاكاة قد تكون من صنيع أبي القاسم وهو يقوم بحماقاته، كما قد تكون من صنيع المؤلِّف الذي ينقل (يروي) أقوال أبي القاسم[97]. ولعل مقطعاً من المقدمة يرفع الشك :

«هذه حكاية عن رجل بغدادي كنت أعاشره برهة من الدهر، فتتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات لأهل بلده مستفصحة، مستفضحة، فأثبتها خاطري، لتكون كالتذكرة في معرفة أخلاق البغداديين، على تباين طبقاتهم، وكالأنموذج المأخوذ عن عاداتهم، وكأنما قد نظمتهم صورة واحدة»[98].

نستطيع القول إذن إن المؤلِّف ينقل في مُؤلّفه، أقوالَ شخصية نمطية، علاقتها بالبغداديين علاقة النموذج بالوقائع المحسوسة. الحاكية الذي يذكره الجاحظ يحاكي **عن قصد** كائنات إنْسية وحيوانية، وتكتسي محاكاته طابعاً نمطياً. في علاقة أبي القاسم مع مواطنيه، لا توجد هذه المسافة، أو هذه الْغَيْرِيَّةُ، التي قد تتيح المحاكاة. وإذا كانت هذه الشخصية تُذَكِّرُ بالحاكية، فما ذلك إلا لأن سلوكها يلخِّص السمات الفردية والخاصة لفئة من الناس.

يُحيلُ أبو المطهر على الجاحظ لإنارة هذا الجانب من مؤلَّفه. أما الجانب الموضوعاتي فيجعله تحت سلطة ابن الحجاج[99]، ذلك الذي يجاور في أشعاره، كما

97. وذلك كما نقول : «حكيت عنه الحديث حكاية». انظر **لسان العرب**، XII، ص. 191. في هذه الحال، فالحكاية لا تهدف إلى أثر هزلي، لكن الغاية الهزلية عند المحاكين الذين ذكرهم الجاحظ غاية واضحة.

98. **حكاية أبي القاسم**، ص. 1.

99. المصدر نفسه، ص. 2-3.

رأينا، بين تقديسٍ وتدنيس المحرَّمات. إن نصاً من **اليتيمة** قد يَصْلح أن يكون في مفْتَتح **حكاية أبي القاسم** : وهو وصف لمجالس مجون الوزير الـمُهلَّبي كما يرويها التنوخي : «ويحكي [التنوخي] أنه كان في جملة القضاة الذين ينادمون الوزير الـمهلَّبي ويجتمعون عنده في الأسبوع ليلتين [...] وما منهم إلا أبيض اللحية طويلها [...] فإذا تكامل الأنْس [...] وهَبُوا ثوبَ الوقار للعقار وتقلّبوا في أعطاف العيش [...] ووضع في يد كل منهم كأس ذهب من ألف مثقال إلى ما دونها مملوءاً شراباً [...] فيغمس لحيته بل ينقعها حتى تتشرب أكثره، ويرشُّ بها بعضهم على بعض، ويرقصون أجمعهم، وعليهم المصَبَّغات وعليهم مخانق البَرَم والمنثور، ويقولون كلما يكْثُر شربهم هرهر [...] فإذا أصبحوا عادوا لعاداتهم في التَزَمُّت والتوقر، والتحَفُّظِ بأبَّهَة القضاء وحِشْمة المشايخ الكبراء»[100].

نلاحظ الطابع الدَّوْري لمجلس المجون («في الأسبوع ليلتين»). الزمن مقَسَّم إلى قسمين متعارضين، كلٌّ منهما متميز بسلوك خاص : التوقر والأبهة تتعاقب مع اطّراح الحشمة. والمكان مِثْله مِثْلَ الزمان، مُقَسّم كذلك إلى قسمين : فضاءُ العربدة وفضاء الحياة الخارجية. واللباسَ يتغَير كذلك حسب الظرف، وقيمته الرمزية واضحة : «وَهَبُوا ثوب الوقار» يعني اطراح كلٍّ من المحرَّم المتعلق باللباس والمحرّمات الأخرى التي تتحكم في السلوك. واللحية المغموسة في الكأس مِثَالٌ جيِّدٌ عن تلازم النقيضين إذ أن لِلّحية البيضاء والخمر إيحَاءات متعارضة. وحين يرش بعضهم بعضاً، فإن المهلبي وأصحابه يرتكبون فعلاً صبيانياً، لا يوحي به مظهر المشايخ الكبراء. وأخيرا فإن تحرير الجسد، تحرير الدّال، يتمظهر في تكرار أصوات عارية عن المعنى («هرهر»).

هذه السمات المختلفة نجدها في **حكاية أبي القاسم**. تُفْتَتَح الصورةُ الشخصيةُ للبطل بصورة لحية بَيْضَاء منقوعة في الخمر : «كان [...] شيخاً بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصِّرْفُ»[101].

ويطرح المؤلف من الوهلة الأولى تشارك الأضداد : يكون أبو القاسم دوْرياً «مَدَّاحاً، قَدَّاحاً، ظريفاً، سخيفاً، نبيهاً، سفيهاً، قريباً، بعيداً، وقوراً، حديداً، مُصادقاً، مُمَاذِقاً...»[102]. لا يمكن تعريف سلوكه بكلمة واحدة، وإنما بكلمتين متضادتين، إن له

---

100. **اليتيمة**، *II*، ص. *336-337*.

101. **حكاية أبي القاسم**، ص. 3.

102. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

شيئا من الشبه بألفاظ الأضداد المشهورة في العربية، الـمُثْبِتَةِ لدلالتين متعارضتين.

ولكوْن أفعاله تُرْوَى بزمن المضارع، فلا بد لنا من ملاحظة أن القصة المسرودة تبدو تكثيفاً لقصة تكرارية[103]. ويعني ذلك أن الليلة التي يُحييها أبو القاسم ليست ليلة بعينها، بل نمط ليلة، مسْتَمَدَّة من تَنْضِيدِ ليال كثيرة. فالنِّقَاش حول احترام وانتهاك الـمحَرَّمات، وهو في المركز من المؤلَّف، لا يجد حلاً، إذ سيتكرر حرفياً. إن أبا القاسم، مثله في ذلك مثل أصحاب الـمهلّبي الـمَرِحين، يتنقل من حال إلى حال مضادة، ليعود بعد ذلك إلى نقطة البداية. فهو ليس بَطَل سَعْيٍ، يُفْضي إلى نقطة ختـام بعد مرحلة تـحضيرية تتميز بسلسلة من الاختبارات ؛ وعكس أن يتقدم، فهو لا يصنع شيئاً سوى التكرار بلا مللٍ لِوَجْهَيْ جَدَليةٍ لا تُفْضِي إلى أي مكان.

يصف مطلع الكتاب، بصيغة تكرارية («كان من عَاداته أن...»)[104]، دخول أبي القاسم مجلساً مشهوداً بأعيان الناس، وعليه طَيْلسان[105] قد أَسْبَل طرفه علي جبينه، وغَطّى شطر وجهه (والطيلسان، كما سنرى، يرمز للضغوط التي يفرضها الأنَا الأعلى على الفرد). وبعد أن يُسلِّم على المجلس «بترخيم ونغمة»[106]، يشرع في تلاوة القرآن، همساً في البداية، ثم جهراً بعد ذلك. ولا يزال يتصنّع ويتخشَّعُ[107]، إلى أنْ يلْحظ واحداً من القوم مُتبَسِّماً، فيعاتبه بهذا القول : «يا قاسي القلب، أكُلُّ هذا الطرب، بعد قتل الحسين الذبيح ؟[108]» ثم يأخذ في مديح عَلِيٍّ، ينشده بصوت شجي، مستعبراً وماسحاً عينيه من الدمع.

الإثارة الثانية لن تكون بسمة، بل قولاً لأحد الحاضرين : «يا أبا القاسم لا بأس، ما في القوم إلا من يشرب وينيك»[109]. أبو القاسم، المتصَنِّعُ لدور المتخشع، مَدعوٌ إلى الانفصال عن الدور الذي يُفْرِطُ في تجسيده، وأن يهجر حال الوقار التي لا يصنع شيئا

103. عن المحكي التكراري، انظر جيرار جينيت Figures III, 1972, Paris, éd. du Seu*il, p. 147.*

104. **حكاية أبي القاسم**، ص. 5.

105. قطعة من القماش، يطرح فوق الملابس على الكتفين، أو فوق العمامة، ويغطى الظهر ؛ وهي لباس المشايخ والقضاة.

106. **حكاية أبي القاسم**، ص. 5.

107. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

108. المصدر نفسه، الصفحة نفسها، وكما نرى فالحدث يجري في وسط مُتَشَيِّع.

109. المصدر نفسه، ص. 6.

سوى محاكاتها، ويتّخِذ هيئةً أكثر تحرراً. ولنلاحظ أن الجملة التي تزيل عنه القناع تكشف في الآن ذاته عن الموقف الـملْتَبِس للحاضرين.

والآن إذْ تحطمتْ المظاهرُ الزائفة، يبدأ زمن جديد، متميز بالفحش والتهتك وتأسيس أُلْفَة «كَرْنَفَالية»[110]. يرُدُّ أبو القاسم على التحدي، فَيَحُلُّ عقد حَبْوته، وَيُنحِّي طرف طيلسانه عن جبهته: وهي مرة أخرى حركاتٌ رمزية، تُحَرِّرُ الجسدَ من الانحباس، والتَّيَبُّسِ، وتُمَهِّدُ لسلوكٍ مُنْتَهِكٍ للمُحَرَّمات. ولن يتعلق الأمر، خارج كل قيد، سوى بتشكيل جسدٍ مُتَعَدد ووظائفه.

تظهر سلسلة من الصور الشخصية: تخضع كل شخصية، بما فيها صاحب المجلس، لوصف مدحي متبوعٍ بوصف قدحي. هذا «رجل فاضل أديب»[111]، ذاك «إنسان خطير»[112]. وثالث «إنسان يُداخِلُ الكبار»[113] الخ. وأبو القاسم الذي يُقدِّمُ إليه الضيوفُ من زاوية نظر خارجية، مُقْتَصرةٍ على المظهر والدَّور الرسمي، يُقَدِّمُ بدوره هؤلاء المدعوين أنفسهم من زاوية نظر مغايرة، على إيقاع الصور الجزئية للجنس والهضم والبَرَاز.

القسم المركزي في المؤلَّف هو موازنة بين فضائل بغداد وإصفهان[114]، (ومن المعلوم أن الموازنة بين مدينتَيْن أو مؤلِّفَيْن كانت من المواضيع المفضلة للكتابة عند القدماء). ولأنه بغدادي صميم، يقدح أبو القاسم في إصفهان ويمتدح بغداد، غير أنه، فجأة يتراجع، ويأخذ بالقدح في بغداد، وامتداح إصفهان...[115] حين يقول نعم لابد أن نتوقع منه أن يقول لا، والعكس بالعكس. وعلى طول الليلة، يمدح ويهجو، على التوالي، الضيوف[116]. لا يتكلم هؤلاء إلا نادراً، فهم قبل كل شيء المشاهدون المنْدَهشُون من لعبته. إنهم يَستفزُّونه ويتلهَّوْن بسخافاته، غير أنهم في الوقت ذاته يهابونه ولا يترددون

---

110. نحيل على الصفحات الرائعة لميخائيل باختين عن الأدب الكرنفالي، في مؤلفه الأساسي : **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، الفصل الرابع.

111. **حكاية أبي القاسم**، ص. 6.

112. المصدر نفسه، ص. 7.

113. المصدر نفسه، ص. 9.

114. المصدر نفسه، ص. 26-91. تهييء هذه الموازنة المناسبة والإطار لوصف المغنيين، والقيان، والغلمان، والبيوت، والأطعمة، والألبسة، والطيوب، والخمر، الخ.

115. المصدر نفسه، ص. 102وص. 105-107.

116. المصدر نفسه، ص. 113-115.

عن لومه : «إلى متى هذا السُّخْف أيها الشيخ»[117]، وقد يبلغ الحَرَجُ بأحدهم أنْ يرْشَح جبينه حَيَاء[118]، ويسعى آخر إلى التهرب منه[119]، وثالث يغادر المجلس[120]، ورابع يغضب...[121] رد الفعل المتناقض للمجلس يُظْهر أنَّ انتهاك الـمُحَرَّمات مرغوب ومرهوب في آن معاً.

سيتخذ عقاب الـمنْتَهِك في الأخير مظهر قتلٍ رمزي. يُقَرِّر المجلس إسْكَار أبي القاسم لإيقَاف هذيانه الفاضح، فهو يقوم بتحويلِ شعوره بالإثم ليُسْقِطَهُ على أبي القاسم، وبذلك يتحرر من إغراء الفوضى التي يُجَسِّدها هذا الأخير. وإذْ يُغْرِقُه في النوم فإن المجلسَ يتبَرَّأ منه ويؤكد من جديد تعلُّقه بالمحرَّمات. والـخُلاصة أنَّ أبَا القاسم يبدو كبطل مُخلِّصٍ : يُثِيرُ شذوذُ سلوكه ردَّ فِعْل مخلِّص عند المستمعين الذين يكبتون كل شعور بالإثم ويعيدون النظام الذي تقوم عليه حياة الجماعة[122].

ولأنه بارعٌ في التراجع والتناقض، فإن أبا القاسم يُغَيِّرُ سلوكه عند إفاقته. وتتم العودة إلى الوضع البَدْئي : يَجْهَرُ بالدعاء إلى الله والرسول من جديد، ويتلو القرآن، ويذَكِّرُ بمقتل الحسين أحَدَ الحاضرين الذي كان يبتسم، ويأخذ في امتداح عَلِيٍّ وأهله. وأخيراً ينهض ويُسَوِّي طيلسانه ويغادر رفاق البارحة. الخاتمة نسخة طبق الأصل للبداية، القولُ القرآني يفتتح المؤلَّف ويختمه. ولم يبق للمؤلِّف إلا أن يأتي بالخلاصة، والخلاصة إعَادَةٌ للمقدمة : يُوصَف أبو القاسم مرة أخرى بكونه كائنا مُلْتَبِساً : «كان عَرَّةَ الزمان، وعديل الشيطان، ومجمع المحاسن والمقابح»[123]. يعود كل شيء إلى مجراه، لكن كل شيء يمكن أن يبدأ من جديد.

117. المصدر نفسه، ص. 123، انظر أيضا ص. 126-127.

118. المصدر نفسه، ص. 8.

119. المصدر نفسه، ص. 123-124.

120. المصدر نفسه، ص. 13

121. المصدر نفسه، ص. 134.

122. Cf. L. Makarius : «Clowns rituels et comportements symboliques», *Diogène*, 69, 1970, p. 69-70 ; B. L. Ogibenin : «Masks in thelight of semiotics» *semiotica*, 13 : 1, 1975, p. 6-7 ; A. Hamori : *On the art of medieval arabic literature*, Princeton, 1974, p. 55-58.

123. **حكاية أبي القاسم**، ص. 146.

الـحانةُ والـمسْجِد

نفس عدم الاتساق المتناقض يوجد في قلب مقامات الهمذاني، حيث الطريق قَصِيرٌ بين المسجد والحان. لنحلل من وجهة النظر هذه، **المقامة الخمرية والمقامة الأهْوازية.**

في الأولى منهما يقول الراوي : «عدلتُ بَيْن جدّي وَهَزْلي»[124]. هذا الاتجاه المزدوج يعطي مشْهَديْن نَشَازَيْن : فقد عزم مع بعض أصحابه أن ينهوا ليلتهم الـمَرِحَة في خَمارة «فلما أخذنا في السّبح، ثوَّب منادي الصبح، فخَنَس شيطان الصَّبْوَة، وتَبادَرْنَا إلى الدَّعْوة، وقُمْنَا وَرَاء الإمَام، قيَامَ البررة الكرام، بوقار وسكينة، وحركات موزونة. فَلِكُلّ بضاعة وقت ولكل صناعة سمْتٌ»[125]. بعد الصلاة، يتنشَّق الإمام ريح الخمر، ويُهَيِّجُ المؤمنين عليهم. ولأنهم لا يقبلون بالتأديب، يقصدون الخمارة في الغد ويجدون.... الإمام، وما هو إلا أبا الفتح الإسكندري. فيقول لهم هذا الأخير حينئذ، وابتسامة ساخرة على طرف شفتيه :

ساعةً أَلْزَمُ مِحرا ... باً وأخْرَى بَيْتَ حان

وكَذَا يَفْعَلُ مَنْ يَعْـ ... قِلُ في هذا الزَّمان[126]

في **المقامة الأهوازية** يتأهب عيسى بن هشام وجماعة من إخوان الـمَرَح لمجلس لهوٍ وشربٍ، فيصادفون في الطريق رجلاً «على كتفيه جنازة»[127]، فأعرضوا عنها تَطيُّراً لكن حاملَ الجنازة يصيح بهم صيحةً رهيبةً ويأخذ في تذكيرهم بالدّيدَان التي سَتَلْتَهِمُهُمْ في قعر القبر. بعد هذه الموعظة، لم يَعُدْ مجالٌ للهو والمجون فيتحادث الفتيان لحظة مع الزاجر الثقيل، ويقترحون عليه شيئاً من المال، لكنه يرفض عرضهم.

ولما كان الواعظ غير مُسمّى، فإن مسألة هويته تُطْرَح على القارئ. يرى محمد عبده، شارح الهمذاني، أن الواعظ كان غير أبي الفتح الذي ليس من عادته العفَّة والزهادة[128]. يُعلن محمد عبده عن هذا الشك باسم تَصَوُّر مُعَيَّن عن الاتساق النفسي. والحال أنه في مقامات

124. **مقامات الهمذاني**، ص. 239.

125. المصدر نفسه، ص. 240.

126. المصدر نفسه، ص. 245.

127. المصدر نفسه، ص. 56.

128. المصدر نفسه، ص. 58. هامش 2.

الهمذاني، وبصورة عامة في النص النَّقيضي، يكون التقطعُ هو المحدِّدَ للشخصية. فليس التعفف أشَدَّ إثارة للدهشة صادراً عَن أبي الفتح منه صادراً عن عيسى بن هشام. وفي رواية إحدى النسخ، يوردها محمد عبده نفسه، يَتكَشّفُ حاملُ الجنازة المتشَدّدُ هذا عن أبي الفتح الإسكندري. وهذا الأخير، في **المقامة الوعظية**، يُلْقِي موعظة دون أن يجري ذكرٌ للمال. منطق التحوُّل يجُرُّ إلى انعدام اتساقٍ في السلوك، والتراجع في القول، والعبور، بلا تمهيد، من الأفْرَاحِ إلى الأفكار الكئيبة، ومن الدموع إلى القهقهة.

امْتدَاحُ الجنُون

لا تنفك المقامات عن رفع راية الجنون : كَثيرةٌ هي الفقرات التي تحط من العقل وتتغنى بمنافع **السُّخف والحُمق والجنون**. يمارس أبو الفتح هذه اللعبة بمهارة، مماثلاً في ذلك لعبة بُخَلاء الجاحظ الذين ينتقدون الكرم ويمتدحون البخل....

«سَخُفَ الزَّمانُ»[129] فهو لا يساعد إلا من يتبرأ من العقل :

الحُمْقُ فيه مَليحٌ والعقْل عَيْبٌ ولوم[130]

بالحمقِ أدْرَكْتُ الْمُنَى وَرفلتُ في حُلَل الجَمَال[131]

والخلاصة هي :

لا تُكذَبَنَّ بعقْل ما العقْلُ إلا الجُنُون[132]

تبدو المقامة في ضوء هذه الأبيات، موضعاً لِحِوَارٍ بين العقل (احترام المعايير) والجنون (انتهاكها). وقد يتخذ هذا النقاش العام مَظْهَرَ حَدِيثٍ بين مجنون وعاقل، ذلك ما نلحظه في **المقامة المارستانية والمقامة الحُلْوانية**.

في الأُولَى يدخلُ عيسى بن هشام إلى مارستان بصحبة معتزلي، أبو داود المتكلم، فينطق واحد من النّزلاء (هو أبو الفتح) بخطاب عنيف ضد مذهب الاعتزال، ويضيف ابن هشام :

129. المصدر نفسه، ص. 129.

130. المصدر نفسه، ص. 95.

131. المصدر نفسه، ص. 97.

132. المصدر نفسه، ص. 81.

«فبقيت وبقي أبو داود لا نُحيرُ جواباً ورجعنا عنه بِشَرٍّ وإني لأعْرِفُ في أبي داود انكساراً....»[133]
إنه موقفٌ مضحِك : مجنون ينتصر على رجل عاقل، هو علاوة على ذلك مُتكَلِّمٌ حاذق ! ولما اسْتُثير فضولهما، عادت الشخصيتان لتسألا المجنون الغريب، فكان جوابه :

أنــا في الحــقِّ سَنَــامٌ   أنَا في الباطل غـارِب
أغتدي في الدَّيْرِ قسيساً   وفي الـمسجد رَاهِب[134]

أبو الفتح، كما نعلم، هو مجموع من الممكنات يستطيع، حسب هواه، إخراجها إلى الفِعْل واحداً بعد الآخر، والجنون وَاحِدٌ من تجسيداته، شأنه في ذلك شأنَ التَّقْوى والـمُجُونِ والكُدْيَة. إنه ليس ملازماً، إلا بصورة مؤقتة، للمظهـر الذي يبدو فيه والـخطاب الذي يَفُوهُ به : هنا يهاجم المعتزلة، لكنه يُوحِي بأن بإمْكانه أن يعتنق آراءهم ويهاجم خصومهم. لنلاحظ أن خطاب أبي الفتح في هذه المقامة هو، من أوله إلى آخره، دَحْضٌ متَّسِقٌ لمبادئ مدرسة كلامية، فلا نعثر فيه على أي تناقض أو شذوذ. ولا يتجلى انعدام الاتساق إلا حين نعتبر حالَ مَنْ يفوه به : متكلم محبوس في مارستان. وهو نَشَازٌ يماثل وجود إمامٍ في حان.

بالـمقابل ينفذ انعدام الاتساق إلى الخطاب ذاته في **الـمقامة الـحُلْوانية**. القصة هي كالآتي : يبعث عيسى بن هشام غلامه للبحث عن حَجَّامٍ : «فجاءني برجل لطيف البنية مَليح الحِلية [...] فارتـحتُ إليه. ودخل فقال : السلام عليك ومنْ أيِّ بلد أنت. فقلتُ من قُمّ. فقال : حياك الله مِنْ أرْضِ النِّعمة والرّفاهة. وبلد السُّنّةِ والجَمَاعة. ولقد حضرتُ في شهر رمضان جامعَهَا وقَد أشْعِلَتْ فيه المصابيح وأقيمتْ التَّراويح، فما شعرنا إلا بمدّ النِّيل، ولقد أتَى على تلك القناديل. لكنْ صَنَعَ الله لي بخُفٍّ قد كنتُ لبسته رَطْباً فلم يحصُل طِرَازه على كمِّه، وعادَ الصَّبيُّ إلى أمه. بعد أن صَلَّيْتُ العتمَة واعتدلَ الظل...»[135].

فوضى هذه الأقوال ناجمة عن تشويش عَدَدٍ من الأنْسَاق. المعرفةُ الجغرافية أوّلاً : قُمْ، المدينة الإيرانية، يغطيها مد النيل. والمعرفة بالآراء والمذاهب، ثانياً : المدينة السابقة الذكر شيعية، وهو يقول عنها «بلد السنة»[136]. والمعرفة التَّجْرِيبيَّةُ أيضاً : ليس في العتمة

133. المصدر نفسه، ص. 125.

134. المصدر نفسه، ص. 126.

135. **مقامات الهمذاني**، ص. 173-174.

136. انظر **رسائل بديع الزمان**، ص. 423-424.

«يعتدل الظل»[137].

التشويش الأقوى هو تشويش النَّسَقِ السَّرْدي : كل جُمْلَة هي نحوياً مَقْبُولَة، لكن الروابط المعتادة بينَ الـجُمْل لم تَعُدْ تَشْتغِل. وبعبارة أدق، فإنّ العناصر المؤمِّنَةَ لهذا الترابط (الضمائر وأدوات العطف)[138] موجودةٌ، لكنها لا تَنْجحُ في إنجاز وظيفتها. حين يقول الحجام «وعاد الصبي إلى أمه». لا ندري على أي سابق تعود الجملة. ونفس الشيء في «صَاحُوا». وأدوات العطف (فما، لكن، و، بعد أن، ف) تشتغل في الفراغ ولا تَرْبِطُ بين الجُمَل. والأمثال التي تُفَسِّر أو تلخِّص أجزاء السياق السابقة أو اللاحقة، تخفق هنا[139] في أدَاء هذا الدور وتبقى مُعَلَّقَة في الهواء، فهي ذات معنىً في حَدِّ ذاتها، غير أنه لا رابطة لها بالمجموع.

ينبغي نِسْبَةُ تشويش قواعد الخطاب إلى الانتهاك العام للمُحَرَّمَات. فذلك هو الخرْقُ الأخطر لأنَّ الخطاب هو الناطقُ والـمُنَظِّمُ للأنساقِ التي تُسَيِّرُ الجماعةَ. غير أنه بالقدْر الذي يُؤَشِّرُ الخرق أيضاً إلى ما تمَّ خرقه، فلاَ بد من القول بأن «هذيان»[140] الـحَجَّام يؤَشِّرُ، وهو بصدد تحريفها، إلى قواعد الخطاب غير الهذياني ؛ ويتضح ذلك من كون هذا «الهذيان» مُتضَمَّنٌ في سياق تُحْتَرَم فيه هذه القواعد نفسها. وعلى نفس الوتيرة، فإن السلوك الفاضح لبطل **حكاية أبي القاسم**، كما رأينا، محصورٌ بما قبلهُ وما بعدهُ منْ سلوك مُلائِم ولائق. انعدام الاتِّساق هو ما يتيح الإدراك منَ الخارج لمبادئ الاتِّسَاق.

ابن الجوزي الذي خصص كتابا بأكمله للمغفلين قد أدرك ذلك. فقال «إن العاقلَ إذا سمِعَ أخبارهم عرفَ قدْرَ ما وُهِب له ممَّا حُرِموه فَحَثَّه ذلك على الشُّكْر»[141].

الانْتِهَاكُ والعَجائِبيّ

حين نقارن موقف القدماء بموقفنا أمام المؤلفات التي سميناها «مُنَاقَضية»، نجد أنهم كانوا، عموماً، أقلَّ تشدُّداً منَّا. ويمكن تفسير تساهلهم بوعيهم الواضحِ بتعايش

137. **مقامات الهمذاني**، ص. 174، هامش 3.

138. Cf. T. Todorov, *les Genres du discours*, Paris, 1978, éd. du Seuil, p. 81-83.

139. لم نورد إلا جزءاً من أقوال الحجام.

140. **مقامات الهمذاني**، ص. 174.

141. **أخبار الحمقى والمغفلين**، ص. 15.

أسلوبين عند الشخص الواحد : الأسلوب الرفيع (الجد) والأسلوب الوضيع (الهزل).

هذا التعايش غائب اليوم أو مُغَيَّبٌ باحتشام. نادرون هم القراء العرب الذين يعرفون ابن الحجَّاج، وأندر منهم من سمع بأبي المطهر الازدي، أغلب الكتب المدرسية تتجاهل **حكاية أبي القاسم**، ولا تَعْمرُ أشعار ابن سكرة أيَّة ذاكرة. يبدو للوهلة الأولى أنه كان لمقامات الهمذاني مصير أكثر حظوة. ولكن بأي ثمن ؟ لقد حذَفَ محمد عبده من طبعته **المقامة الشامية** وفقرات من **المقامة الرصافية** و**المقامة الدينارية**[142]. هذا مثال صارخ عن التشويه الذي يتعرض له تراث فكري[143].

لذلك يتضح أن مؤلَّفاً لا يحيا بخصائصه الداخلية فحسب، وإنما أيضا بالصدى الذي يكون له في سياق ثقافي معين. فإذا كان ابن الحجاج قد طواه النسيان، فلأنَّ أشعاره لا تقدم عن الثقافة العربية الصورةَ المرغوب اليوم في العثور عليها. لا كتاب مدرسي بالمقابل، يجهل أبا فراس والمتنبي، المتغنيين بالمزايا الحربية، واللذين يقدمان صورة حُبُورية عن الماضي، مع الرُّومِ في خلفية الصورة، هؤلاء الرُّوم الذين يتعرف فيهم العربي في القرن العشرين على رُومٍ مُعاصرين. تُنْتَزَع من النسيج الرهيف والـمُحْكَم لشعر القرن الرابع للهجرة مِزَقٌ تُنْشَر تحت نورِ شمسٍ مُناوَرةٍ إيديولوجية.

لحد الآن، رأينا الانتهاك يشتغل في فضاء مغلق (مجلس الوزير المهلبي، دار أحد الكبراء، الحان). إنه فضاء غريب، له جاذبيته وحجمه وفتنته. وسنرى الآن الانتهاك منقولاً إلى الخارج، في الساحة العامة، يقوم بهذا النقل فاعلٌ غريب جداً، مختص في السلوك «العكْسِي»[144]. إنه الـمُكَدِّي، ينبوع العجب لدى المشاهد، شأنه في ذلك شأن الأقوام الغريبة أمام المسافر الذي يغامر خارج حدود الإسلام. مع فارق أن العجائبي يزدهر الآن داخل المدينة الإسلامية، عجائبي ناتج عن انحراف مقصود عن المعايير القائمة. وهكذا عكَسَتْ الثقافةُ العربية نفسَها في «ثقافة مضادة»، يمثلها الماجنون والشعوب الأجنبية، والـمُكدُّون وحيَلُ التاريخ الماكرة.

---

142. انظر التبريرات المحرجَة لمحمد عبده : **مقامات الهمذاني**، ص. 2 و157 و217. ولا توجد المقامة الشامية إلا في طبعة استنبول 1880/1298.

143. Cf. M. Arkoun : "Modes de présence de la pensée arabe en Occident musulman", *Diogène*, 93, 1976, p. 122-123.

144. Cf. L. Madarius : "Clowns rituels et comportements symboliques", art.cit., p. 63-65.

الفصل الثالث

الـمرْكَزُ والـمُحيط

الحاكي والقاصُّ والـمُكدِّي

اهتم الجاحظ، هذا المؤلِّف مُلْتقى الرَّوافد، بأنواع الحيوان وكذا بالممثلين المختلفين لمخلوقات المدينة. فتحدث، محفوزاً برغبته في الاستقصاء، عن البلغاء، والمتكلمين، والمعلمين، وكتاب الدواوين، والبخلاء، والقِيَان واللصوص... والْمكَدِّين[145]. يقول خالد بن يزيد في الفصل المخصص له في **البخلاء**: «أنا كنت كاجار في حداثة سني. ثم لم يبق في الأرض مخطراني ولا مستعرض إلا فقته، ولا شحاذ ولا كاغاني ولا بانوان ولا قرسي ولا عواء ولا مشعب ولا فلور ولا مزيدي ولا إسطيل إلا وكان تحت يدي...»[146].

قارئ اليوم، كالقارئ المعاصر للجاحظ، لا يتمكنان من إدراك مدلول الألفاظ الاصطلاحية، الخاصة بوَسَط الـمكدّين، التي يَغُصُّ بها هذا النص. لذا يشرحها المؤلف في نهاية الفصل. مثلاً «الإسطيل هو الـمُتَعامِي: إن شاء أراك أنه مُنْخَسِفُ العينين، وإن

145. لفظة **الكدية** هي من اللفظة الفارسية **كَديه** («التسوُّل»).

146. **البخلاء**، ص. 46.

شاء أراكَ أنَّ بهما ماء»[147]. «والمقدِّس : الذي يقف على الميت يسأل في كفنه[148] [...] وقدْ تَعَلَّمَ لغة الخراسانية واليمانية والأفريقية، وتعَرَّف تلك المدن والسكك والرجال»[149].

الـخَصِّيصَة الرئيسية لـمُحْتَرِفِ الكُدْية هي أن يتظاهر بمظهر شخص آخر، ويحاكي خصوصيات لهجية، ويخلق إيهَاماً، أي «أنْ يَتَنكَّرَ». إنه، بعبارة أخرى، **حَاكية**. والجاحظ نفسه يدفعنا إلى عَقْدِ هذه الصِّلَة. يلاحظ في نص من **البيان والتبيين** أن الحاكية يَحْكِي مخارجَ الكلام الخاص بالأجْناس التي تأهَلُ بها المدن الكبرى[150]. ومن المعلوم أَن المعرفة بالعربية بَدَتْ منذ زمن مبكر مفتاحاً سحرياً يُتيح للشعوب المغلوبة الاقترابَ من الغالبين والترقي في الهرم الاجتماعي. كانت للرِّهان أهمية قصوى. لكن غير العرب الذين يتمكنون من إتقان لغة الفاتحين كانوا يصطدمون بعقبة مستحيلة التجاوز، كانت اللُّكْنَة في القاف والعين والحاء موضوع نوادر خبيثة[151]. ما أنْ يفتح غير العربي فاه حتى يفضح أصله القومي، فيتعرّف عليه الناس سِنْديّاً أوْ خُرَسانياً أو أهْوَازياً، لأنَّ لكلِّ قوم طريقتهم في نطق الألفاظ[152]. وكان شعراء أمثالَ أبي عطاء السندي وزياد الأعجم، كي لَا يسخر منهم الناس، يَهَبُهُم حُماتُهُمْ عبيداً فصيحي اللسان ينشدون قصائدهم[153]. ففي سياق اللاتجانس اللغوي وهيمنة اللغة العربية استطاع الحاكية إظهار مواهبه.

كان **الحاكية** يحاكي هيئات الأشخاص، كالأعمى[154]، أو أصوات الحيوان كالكلب والحمار[155]، غير أنه مهما يكن موضوع المحاكاة، فالنتيجة هي إقامة أنماط. ففنُّ الحاكية ليس في تقليد نُطْق سنْديٍّ **بعيْنه**، أو حركات أعمى **بعينه**، أو نهاق حمار بعينه، بل نُطْق

147. المصدر نفسه، ص. 53.

148. هذه الحيلة نجدها في المقامة العشرين من مقامات الحريري.

149. **البخلاء**، ص. 53.

150. **البيان والتبيين**، I ص. 69. وانظر آدم ميتس : **حكاية أبي القاسم**، «المقدمة» ص. 15-16. (الترجمة العربية المذكورة، ص. 406) ؛ شارل بيلا : مقال «حكاية» في **دائرة المعارف الإسلامية** (ط. 2)، III، ص. 379.

151. يوهان فك : **العربية**، ص. 12وص. 42.

152. **البيان**، I، ص 69.

153. يوهان فك : **العربية**، ص. 43.

154. **البيان**. I، ص. 69.

155. المصدر نفسه، I، ص. 69-70.

السندي عامة، وكذا حركات الأعمى ونهيق الحمار ؛ فلا يحتفظ لذلك إلا بالسِّمات النَّمَطيَّة، التي لا تجتمع عند أي فرد[156]. ومثله مثل الشاعر ورسام الـمُنَمْنَمَات في العصر الكلاسيكي، يتجنب الـمُحَاكِي ما هو فردي ويقتصر على عمومية النمط ونقائه.

يوجد فارق بين الحاكية والـمكَدِّي. الأول يمارس لعبة ولا يُخْفِي مطلقاً أنها لعبة يؤديها في تلك اللحظة ؛ ولا يخْلط الحاضرون بينه وبين الدور الذي ينجزه، وتكْمنُ أهمية المشهد في شفافية الازدواج. أمَّا الثاني، فإنه على العكس من ذلك، يختار التخَفِّي الصَّفيق الذي لا يمكن اختراقه، ويحتاط أن يستشعر أحَدٌ أنه غير مندمج كلياً في المظهر الذي يتظاهر به. يتسول أبو الفتح متظاهراً بأنه أعمى مكفوف، لا أحد يكتشف الحيلة وتغْرَوْرقُ عينا عيسى بن هشام بالدموع رِقَّةً له، ولا يكشف للراوي المندهش أنه ليس بأعمى إلاَّ بعيداً عن الناس[157].

الساحة العامة هي المكان المفضل لدى الحاكية والمكدي. وقد يلجُ الحاكية أحياناً بلاط الملوك[158]. في المساجد، كان الـمُكَدِّي يحاذي شخصية فريدة : القاصُّ أو الواعظ الشعبي[159]. لم تكن للقاص سمعة طيبة عند المتكلمين وأصحاب الحديث «الجادِّين» الذين كانوا يرون، بخيبة أمل، الجمهور يهجر حلقاتهم ليزدحم بكثرة وفي انتباه، حول منافس تتضاعف خطورته من قدرته على تأليب ذلك الجمهور ضدهم[160]. وما كان لِيُغْفَرَ له مَيْلُهُ إلى العجائبي، وتضخيماته المحمومة للتلميحات القرآنية، واستعارته من الاسرائيليات قصصاً لا يظهر فيها الأنبياء دائما معصومين، قصص لا يتردد في تزويقها حسب رغبته أو رغبة مستمعيه (مثلا أن يوسف حلَّ سراويله عند زليخا امرأة فوطيفار[161]).

---

156. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

157. **مقامات الهمذاني**، ص. 78-81.

158. يذكر المسعودي رجلا يتكلم على الطريق ويقص على الناس بأخبار ونوادر ومضاحك ويعرف بابن المغازلي وكان في نهاية الحذق لا يستطيع من يراه ويسمع كلامه أن لا يضحك. ولم يتمالك الخليفة المعتضد نفسه حين رآه يحكي، فضحك حتى استلقى (**مروج الذهب**، VIII، ص 161-168).

159. عن القاص، انظر ابن الجوزي : **كتاب القصاص**، نشره وترجمه إلى الإنجليزية م. ل. سوارتز، بيروت، 1971؛ غولدزيهر، **دراسات إسلامية**، المصدر المذكور، ص. 196-208، د. ب. مكدونالد : مقال «قصة»، **دائرة المعارف الإسلامية**، II، ص. 1111-3114.

160. غولدزيهر، **دراسات إسلامية**، ص. 102.

161. ابن الجوزي : **كتاب القصاص**، ص. 10-11.

بل أشد من ذلك، فقد كان يضع الأحاديث ويسندها بوقاحة إلى رواة مُحْترمين[162]. ونفهم حينئذ سبب اعتباره وَضَّاعاً وتصنيفه ضمن فئة الأشخاص غير الجديرين بالاحترام. والاستياءُ الذي كان مُنْصبّاً عليه كان موجهاً كذلك ضد الجمهور الجاهل غير المثقف. يشهد على ذلك هذا النص للمسعودي : «وهم [العامة] أتباعُ منْ سبق إليهم مِنْ غير تمييزٍ بين الفاضل والمفضول، والفضل والنقصان، ولا معرفةَ للحقّ من الباطل عندهم، ثم انظر هل ترى إذا اعتبَرْتَ ما ذكرنا ونظرتَ في مجالس العلماء هل تشاهدها إلا مشحونة بالخاصة من أولي التمييز والمروءة والحجَا، وتفقّد العامة في احتشادها وجموعها، فلا تراهم الدّهْر إلا مُرْقِلِينَ إلى قائد دُبٍّ، وضَارب بدُفٍّ على سياسة قِرْدٍ، أو متشوقين إلى اللهو واللعب، أو مختلفين إلى مُشَعْبذ متنَمِّسٍ مُمَخْرق، أو مستمعين إلى قاص كذاب، أو مجتمعين حول مضروب، أو وقوفاً عند مصلوب...»[163].

للقاص علاقةٌ وثيقة بالفُرْجة والمحاكاة[164]. وهكذا فهو يقوم على أربع ليحكي الطريقة التي سيعبر بها صحابِي الصراطَ يوم القيامة[165]. بل يَذهب بمده ليديه واتخاذه هيئة معينة، إلى محاكاة كيف يلقي الله كنفه على عبده يوم القيامة[166]. إن الحركات التي يَصْحَبُ بها أقواله، والمظهرَ الذي يتخذه لوجهه (فهو يُزَوِّقُ وجهه بالعديد من الأصباغ)، واللباسَ الخاص الذي يرتديه، والإخراج المسرحي الذي يحيط به نفسه[167]، كلها تُكَوِّنُ لَعِباً مسرحياً حقيقياً. ولا ينفك المشهد عن إحْداثِ تأثيره ؛ تُشَقُّ الثياب، ويُضْرَبُ الرأسُ والوجه، هذه بعض صور السلوك المعتاد للحاضرين[168].

مرة أخرى ينبغي أنْ لاَ نَتَنَاسَى القَرابة بين الحاكِية والمكدِّي والقاص. كان هؤلاء الثلاثة، بوسائل مختلفة، يَخْلُقُون شكلاً من الإِيهام. رأينا أن الحاكية يكشف عن لعبته،

162. غولدزيهر، **دراسات إسلامية**، ص. 197-198.

163. **مروج الذهب**، V، ص. 85-86.

164. يذكر **لسان العرب**، XIX، ص. 191، أن **الحكاية** يكون موضوعها الخطاب كما يكون موضوعها الفعل.

165. ابن الجوزي : **كتاب القصاص**، ص. 94.

166. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

167. المصدر نفسه، ص. 93-94.

168. المصدر نفسه، ص. 94.

* انظر عن هذا الموضوع المؤلف الهام لـ :
Clifford Edmund Bosworth : *The Mediaeval Islamic Underworld, the Banu Sasan in Arabic Society and Literature*, Leiden, Brill, 1976. (المترجم)

وأن الـمُشاهد، ما أنْ ينتهي العرض، بل وحتى أثناء العرض، يخترق بسهولة المظهر الزائف. لا ينكشف أمر المكدي إلا في الكواليس. أما القاص، فينبغي، لنزع القناع عنه، أن يكون المشاهد من حراس الأحاديث «الصحيحة» المتشدِّدين، ورقيباً متعوِّداً على قمع أي نوع من أنواع المتخيَّل. وسيكون لنا حديث عن مُزيِّف رابع، هو الشاعر الذي يقوم فنه على تَنكُّرِيَة المعنى وتأسيس ممكلة الإِبْهام. نريد قبل ذلك، أن نكمل ملاحظاتنا عن المكدين، الذين يُدْعَون بني ساسان.

بنو ساسان*

لماذا هذه التسمية ؟ في المقامة التاسعة والأربعين، يجعل الحريري من ساسان السلف الذي منح اسمه للشحاذين والمكدين[169]. ويُقال إن ساسان هذا كان أميرا فارسيا نُحِّيَ عن الملْك لصالح أخته، فانطلق إلى الجبال كمداً وصار راعي غنم. فاطلقتْ تسمية «بني ساسان» على كل من كان، على شاكلة هذا الأمير التعس، يعيش على الكدية، أو يمتهن مهنا حقيرة[170].

إذا كان أصل التسمية غير واضح، فلدينا، بالمقابل، أدباً واسعا مخصصاً للكدية، وأنواعها وطريقة عيش مُنْتَحِلِيها. إضافة إلى الفصل المذكور سابقاً من **كتاب البخلاء**، وإضافة إلى مقامات الهمذَاني والحريري، لدينا قصيدتان : واحدة نظمها الأحنف العُكْبَري[171]، والثانية لأبي دُلَف الخزرجي[172]. كل ما نعرفه عن العُكْبرِي أن كان محل إعجاب الوزير الصاحب بن عباد الذي قال عنه : «هو فَرْدُ بني ساسان اليوم ببغداد[173]». أما أَبُو دُلَف فهو أيضا من خُلَطَاء الصاحب، وَصَلَنا منْه، إضافة إلى قصيدته الساسانية، وصف

169. **مقامات الحريري** : القاهرة 1326هـ، ص 573 (في غياب أي إشارة مخالفة، فهذه هي الطبعة التي سنحيل عليها طوال دراستنا).

170. **مقامات الحريري**، تحقيق وشرح سلفستر دي ساسي، باريس، 1853، الطبعة الثانية، I، ص. 23-24. انظر أيضا ج.هـ. كرامرز : مقال «ساسان»، **دائرة المعارف الإسلامية**، IV، ص. 185 : «صار لكلمة **ساسان** في الفارسية مدلول الشحاذ».

171. وردت في **اليتيمة** للثعالبي، III، ص. 122-123.

172. وردت أيضا في **اليتيمة**، III، ص. 357-377. [انظر النص المحقق لهذه القصيدة وشرحا لها في كتاب بوسورث المذكور أعلاه. وتضاف إلى هاتين القصيدتين القصيدة الساسانية لصفى الدين الحلى المحققة والمشروحة في الكتاب المشار إليه. المترجم].

173. المصدر نفسه، III، ص. 122. وعن حيل بني ساسان انظر كذلك الجوبري : **كتاب المختار في كشف الأسرار**، الفصل السادس، ص. 21-26.

لرحلتين[174].

هذه النصوص، ذات القرابة الواضحة، تعرض بني ساسان في معرض خاص. إن مجال هؤلاء أوسع من مجال المقَدَّسي، الذي لم يكن يعْنَى إلا بمملكة الإسلام[175]. يقول العُكْبري :

لهم أرض خُرَاسـان فَقَـاشان إلـى الهنـد

إلى الروم إلى الـزنج إلـى البلغار والسنـد [176]

إنهم في الصين ومصر، ويغامرون :

إلى طنجة بل في كـ ـلِّ أرضٍ خيلُنا تسري[177]

ولا تُوقِفُ حدودُ مملكة الإسلام من تَطْوَافهم :

إذا ضـاق بنا قطـر نَزُلْ عنـه إلى قطـر

لنا الدنيا بما فيهـا من الإسلام إلى الكفر[178]

ولا ينزلون أرضاً إلا وجدوا الأُنْسَ من أهلها[179]. لا شيء يَحُدُّ من سيرهم، فهم يتخطون الحدود الدينية والسياسية، وهم في بلدهم أينما حلوا :

وقد صارتْ بلادُ اللّـ ـهِ في ظعْني وفي حلِّي[180]

وقد قطعوا كل الوشائج التي تربطهم بأرض أو نسب. يقول أبو الفتح الإسكندري، أحد بني ساسان، لمن يتعجب من لبسه زِيَّ الروم :

174. انظر مينورسكي : مقال «أبو دلف»، **دائرة المعارف الإسلامية** (ط. 2)، I، ص. 119.
André Miquel. *La Géographie humaine du monde musulman*, op. cit. 139-149.

175. انظر فيما سبق، ص. 13-14.

176. **اليتيمة**، III، ص. 122.

177. أبو دلف في **اليتيمة**، III، ص. 359.

178. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

179. المصدر نفسه، III، ص. 356.

180. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أنا أُمْسِي من النبيــط وأُضْحِي من العــربْ[181]

ما يُشبع رغبتهم هو بلوغ حد العالم والعوالم. بقول خالد بن يزيد: «قد بلغت في البر منْقَطَع التراب، وفي البحر أقصى مبلغ السفن[182]». ولا ينتهي السفر إلا حين بلوغ حدود الأراضي المعروفة والمجهولة؛ وقد تبدأ إذْ ذاك مغامرة أخرى، في مواطن اللامرئي، حيث تَرْعَشُ كائنات خارقة. يقول مرة أخرى خالد بن يزيد: «إني قد بتُّ بالقَفْرِ مع الغُول، وتزوجت السَّعْلاة، وجاوبت الهاتِف، ورغبت عن الجن إلى الحِنِّ»[183]. وللشيطان دور يؤديه عند الهمذاني: فهو يتحاور في الشعر مع عيسى بن هشام، ويشْحَذُ منه أبو الفتح عمامة[184].

في القصيدة الساسانية لأبي دُلف، السَّاسَانيُّ هو كائن الانتهاك. يتزيا بزي الرهبان[185]، ويخرج أيام الأعياد عارياً[186]، ويقعد في طريق المارة فتعلوه غبرة التراب[187]، ويقوم في الثلج والوحل بلا ثوب[188]، ويطلي جسمه بالشيرج حتى يَسْوَدَّ جلده ويوهم أنه لطمته الجن ليلاً[189]، ويبكي في الأسواق عند البرد[190]، ويثقب في بدنه ثقبة وينفخ فيها حتى يتورم بدنه[191]، ويشحذ ومعه يده المقطوعة يُكدِّي عليها[192]، ويطحن الحديد والزجاج

181. **مقامات الهمذاني**، ص. 91.

182. الجاحظ، **البخلاء**، ص. 47.

183. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

184. **مقامات الهمذاني**، ص. 181-185.

185. **اليتيمة**، III. ص. 362.

186. المصدر نفسه، III، ص. 374.

187. المصدر نفسه، III، ص. 363.

188. المصدر نفسه، III، ص. 375.

189. المصدر نفسه، III، ص. 361.

190. المصدر نفسه، III، ص. 357.

191. المصدر نفسه، III، ص. 364.

192. المصدر نفسه، III، ص. 363.

بيديه وأضراسه[193]، ويأكل القَتَّ بين أيدي الناس كالجمل[194]، ويسخر بالنساء[195]، ويهزأ من الشيوخ القصاص[196]، ويرش البول على الناس[197]، ويتبرز ويفسو في المسجد[198]. ولكونه مُنْتَهِكاً مُقَلْقِلاً للمعايير، فإنه يكتسب، مثل «المهرِّج الطقوسي»[199] نوعاً من القدرة السحرية. يصنع التَعاويذ والرقي[200]، ويرقي المجانينَ وأصحابَ العاهات ويَتْفُلُ عليهم[201]، ويمارس دون عقاب نهباً طقوسياً[202]: يطوف على حوانيت الباعة يأخذ من هنا جوزة ومن هنا تمرة وتينة[203]، وقد يبلغ الانتهاك حداً لا يُحْتَملُ فيمنحونه ما يريد حتى يخرج[204].

يمكن أن يُنْظَر إلى قصيدة أبي دُلَف والنصوص المماثلة باعتبارها وثائق عن حياة الـمُهَمَّشين في القرن الثالث والرابع. الساساني هو بمعنى ما بَعْثٌ مَديني لصعلوك الصحراء الذي كان يعيش على الغارة في انفصال عن القبيلة؛ وعوض أن ينْصب الساساني الكمائن، فإنه يشحذ ويمارس شتى الحيل. فاغتنى الأدب العربي عن طريقه، بشخصية جديدة، وتَحَوَّلَ الاهتمام من المجلس إلى الساحة العامة. ولا ينبغي أن يحجب الشغفُ بالوثيقة عن نظرنا، في النصوص التي تتحدث عن المكدِّين، بعضَ الخصائص الغريبة ليس من أقلها وصفُ عالم مقلوب. حين تصير القاعدةُ مُهَمَّشةً والهامشُ قاعدةً، تَكُفُّ الكديةُ عن أن تكون لعنة، بل ممارسةً وطريقة عيش يتم اختيارها في حبور.

193. المصدر نفسه، III، ص. 371.

194. المصدر نفسه، III، ص. 367.

195. المصدر نفسه، III، ص. 360.

196. المصدر نفسه، III، ص. 363-364.

197. المصدر نفسه، III، ص. 373.

198. المصدر نفسه، III، الصفحة نفسها.

199. عن هذه الشخصية انظر :

L. Makarius : «Clowns rituels et comportements symboliques», art. cit.

200. **اليتيمة**، III، ص. 367-368.

201. المصدر نفسه، III، ص. 368.

202. Cf. L. Makaius, art. cit., p. 61-62.

203. **اليتيمة**، III، ص. 361.

204. المصدر نفسه، III، ص. 364.

الـمُنَاقَضَةُ الْمُعَمَّمَةُ

تُقَدِّمُ المقامة التاسعة والأربعون من مقامات الحريري نبرة هذا التحول. حين أحس البطل أبو زيد السروجي بدنو وفاته، أحضر ابنه، وعرض عليه وصيته. بدأ بتمييز أربع مهن: إمارة، وتجارة، وزراعة، وصناعة[205]. ثم استعرض مساوئها[206]، ونصح لابنه أخيراً بِـ «الحرفة التي وضَعَ ساسان أساسها»[207]. ويصوِّرها له بأنها مريحة ومصدر لفوائد عديدة.

يقوم الحريري هنا، وبعد آخرين[208]، بمحاكاة ساخرة (پاروديا) للنمط القرآني الأصلي للوصية (وصايا لقمان لابنه)[209]. تُضْفى القيمة على مرتبة وضيعة، ويُحَطُّ من قيمة المراتب المألوفة. تُنْقَلُ الدلالة المرتبطة تقليدياً بالمركز إلى الهامش، فقاعدة النص النقيضي هي أن يرفض ما هو مقبول في العرف ويتبنَّى ما هو محْتَقَرٌ في العُرف[210]. إنَّ استخدام ضمير المتكلم يُقَوِّي هذا التحول في وجهة النظر، فالساساني يُعَبِّر عن نفسه مباشرة ويؤكِّد أن وضعه هو القاعدة التي ينبغي أن تُقَاسَ عليها الأوضاع الأخرى.

ويخلق الجاحظ التأثير نفسه حين يمنح القول للبخيل. يُعتَبر البُخْلُ عموماً نقيصة مُخجِلة يجب تجنبها ولا أحد يستطيع المجاهرة بها. ولأن البخل محروم من القول المباشر، فإنه ينزوي في الظلام والصمت، ولا يُذْكَر إلا لكي يُحَقَّر ويُطْرَح كمثال مضاد للكرم. غير أن البُخل مع بخلاء الجاحظ، يُشَارُ إليه كمرتبة عليا يُشَوِّشُهَا الكَرَمُ بصورة عشوائية. ويستدل البخيل، بضمير المتكلم، بالحجج المؤيِّدة لهذا الرأي، ويسند أقواله باستحضار مثال الرسول والصحابة[211]، يُضاف إلى هذا أن خطاب البخل لا يشتغل وحده بل يعادله خطاب الكرم. طوال الكتاب، يقوم حوار بين متخاطبَيْن ذوي مواقف متباينة

---

205. **مقامات الحريري**، ص. 571.

206. المصدر نفسه، ص. 571-572.

207. المصدر نفسه، ص. 573.

208. نماذج من المحاكاة الساخرة (الپاروديا) للوصية الروحية : **البُخلاء**، ص. 47-51 ؛ **مقامات الهمذاني**، ص. 204-206 (المقامة الوصية) ؛ **حكاية أبي القاسم**، ص. 18-19.

209. سورة **لقمان**، الآيات 12-19.

210. يشير الجاحظ في **البخلاء** إلى مناقضات بعض المؤلفين، أحدهم يرى «تحسين الكذب في مواضع، وفي تقبيح الصدق في مواضع» (ص 4)، وآخر يؤكد «تفضيل النسيان على كثير من الذكر، وأن الغباء في الجملة أنفع من الفطنة في الجملة...» (ص. 7).

211. **البخلاء**، ص. 11-16.

تماماً. المواجهة المستمرة لا تَفُلُّ الأسلحة، ويُسَاق الاحتجاج من الجانبين بمهارة إلى حدٍّ أن الحلَّ يبقى متأرجحاً.

يبدو الجاحظ، في المقدمة، منافحاً عن الكرم[212]، غير أن صوته الـمُدَاعِبَ لا يحلُّ التناقض، فهو لا يتدخل إلاَّ طرفاً إضافياً في محاكمة البخل (أو الكرم). فالمهم، فضلاً عن أن مسألة معرفة من هو الـمُحقُّ مسألة ثانوية، هو صرامة الاستدلال وقوة النَّقْضِ التي يُبْدِيهَا كلاَ الطرفيْن لتحطيم فرضية الخصم. ولا بد من ملاحظة أن الابتسامة الـمُوارَبَةَ للمؤلِّف لم تَمنعه من الإعجاب ببلاغة البخلاء في احتجاجهم[213]. وبشكل مماثل، فإن خِسَّة أعمال البطل في المقامات تمحوها، إلى حد ما، قدرته البيانية.

الصراع بين تصورين قد يتجلَّى في تواجد معجمين مختلفين في نص واحد. كان الهمذاني، وهو واحد من المؤلفين «مزدوجي اللغة» في القرن الرابع، يهوى نظم أبيات صدرها بالعربية وعجزها بالفارسية[214]. ويقترب من هذه الظاهرة وجود تعابير عامية أو اصطلاحية في مؤلفات الجاحظ وابن الحجَّاج وأبي دُلَف الخزرجي وأبي المطهر الأزدي. ويقدم الجاحظ في **البخلاء** التبرير التالي : «وإنْ وجدتم في هذا الكتاب لحناً، أو كلاماً غير مُعْرب، ولفظا مَعْدُولاً عن جهته فاعلموا أنَّا إنَّما تركنا ذلك لأنَّ الإعراب يُبَغِّضُ هذا الباب، ويُخْرِجُه من حده»[215].

لا ينبغي للمكتوب أن يتضمن، مبدئياً، إلا العربية الصافية التي أقرَّها النحاة واللغويون، ولا يمكن أنْ تَطْمَحَ العربية المحكيَّة، الفاسدة أو الوضيعة، إلى سُمُوِّ التدوين. النص الـمُنَاقِضُ، **الممتزج** أساساً يتجاهل هذه القاعدة : أشعار ابن الحجاج و**حكاية أبي القاسم** مشحونةٌ بهذه التعابير العامية[216]؛ في القصيدة الساسانية لأبي دُلف يؤكد نصٌّ اصطلاحي غزير غرابة سلوك بني ساسان ؛ ولفهم هذه القصيدة، لا يكفي

212. المصدر نفسه، ص. 2.

213. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

214. **الديوان**، تحقيق أ. رضوان وم. شكري، القاهرة 1903، ص. 64.

215. **البخلاء**، ص. 40.

216. يبرر أبو المطهر الأزدي وجود التعابير العامية في مؤلفه بنفس تبرير الجاحظ (**حكاية أبي القاسم**. ص.2). وقد اهتم المقدسي من جهته بأنه «سيتكلم في وصف كل إقليم بلسانه» (ذكره يوهان فك : **العربية**، ص 991 ؛ ونحيل على الفصل الثاني عشر من كتابه هذا : «وصف المقدسي للصلات اللغوية في المحيط الإسلامي إبان القرن الرابع الهجري-العاشر الميلادي»، ص. 198-214).

اختراق ثقل التصورات الـمُعْتادة فحسب، بل كذلك التغلب على عقبة اللغة الاصطلاحية. من يقوم بهذا العمل ؟ إنهم أولئك الذين لا ينتمون لطائفة بني ساسان، ويعتبرونهم إمَّا طُرْفة أدبية، وإما مرآة تعكس صورتهم المشوهة هم أنفسهم. إن الشرح المصاحب لقصيدة أبي دلف، وإدراج هذه القصيدة ذاتها في مجموعة مثل **اليتيمة**، يشهدان على ذلك. ولا يرى أديب ذلك العصر، المتمرِّس بدراسات المؤلفات الجاهلية التي لابد لفهمها من شرح لغوي، تشويشاً لعاداته في المعجم المغلق لأبيات أبي دلف. وكان يعلم، مع ذلك، أنه هو المتلقي لهذا الأدب الذي يتعرف فيه على صورته المعكوسة.

للعبة الانعكاس هذه أشكال متعددة عند الهمذاني ؛ وعلى سبيل المثال، هذا النص من **المقامة الساسانية** : «فَبَيْنَا أنا على باب داري، إذ طَلَعَ عليَّ منْ بني ساسان كتيبةٌ قد لفُّوا رؤوسهم، وطَلَوْا بالـمَغْرة لَبُوسَهم، وتأبَّط كلٌّ واحد منهم حَجَراً يَدُقُّ به صدْرَه، وفيهم زعيمٌ لهم يقول وهم يُراسِلُونَه، ويدعو ويجاوبونه»[217].

ينظر عيسى بن هشام، مُسْتَنَداً إلى الدار موْضِعَ القِيَم الثابتة والمألوفة، للمكَدِّين ذوي اللباس والحركات والأقوال (يطلبون أشياء لا يمكنهم الحصول عليها) غير المألوفة والشاذة. وحين يتعرَّف على أبي الفتح بينهم، يهتف به : «ما هذه الحيلة ويحك![218]» يتكرر الإنكار كثيراً في المقامات سواء كان مبعثه الغضب أو المداعبة ويشير إلى تصادم رؤيتين متناقضتين. سلوكُ أبي الفتح هو على النقيض من السلوك الذي يَتَبَنَّاه أو يتمنَّاه عيسى بن هشام. غير أنه لابد من إضافة أن هذا الأخير، رغم كونه القائم بالسرد، لا يملك وضعا متميزاً، فمخاطبه يحاوره، ويَعْرِض موقفه بنفسه، ويؤكد بذلك أنه ذَاتٌ تمتلك نفس الحقوق. الخلاف بينهما لا يُفْضي مع ذلك إلى أي حلٍّ حاسم، سواء على صعيد المقامة الواحدة أو مجموع المقامات. إن مقامات الهمذاني، مثل **بخلاء الجاحظ**، موضعٌ لِحِوارٍ يتنازع فيه نظامان تُمَثِّل كلَّ واحد منهما شخصيةٌ.

كلٌّ واحدة من الشخصيتين الرئيسيتين نقيضٌ للأخرى، غير أننا نلاحظ أحياناً استبدالات، وتحولات تُلَوِّن هذه الـخُطَاطَة الجامدة. فليس من النادر أن التناقض الذي يجعل عيسى بن هشام وأبا الفتح الاسكندري في قطبين متعارضين، يبرز عند كل واحد منهما على شكل نَشَازٍ أو سلوك غير مُتَّسِق. لا يمكن استبعاد خَطَرِ عَدْوَى لَطيفَة. يُقَلِّد

217. **مقامات الهمذاني**، ص. 92.

218. المصدر نفسه، ص. 95.

عيسى بن هشام، ذي السلوك الرفيع، أبا الفَتح أحياناً، ويتصرَّف تَصرُّف مُكَدٍّ في **المقامة البغدادية والمقامة الموصلية**[219].

مثال آخر عن العَدْوَى : يخبرنا الثعالبي أن الصاحبَ بن عبّاد كان كثيراً ما يجاذب أبا دلف الحديث وانتهى إلى الاستئناس بلهجة المكدِّين[220]. التواطؤ الذي حصل بين الوزير والمتخصِّص في الكدية جعلهما قادرَيْن على تبادل خطابات لا يفطن لها الحاضرون معهما[221]. وبشكل من الأشكال، فإن أبا دلف جعل الصاحب ينضوي تحت راية الكُدْية ؛ في لحظات فراغه، كان يترك الجرثومة الخبيثة تفعل فعلها فيتحول إلى واحد من بني ساسان... ليست القصيدة الساسانية لأبي دلف قائمةً تُعَدِّدُ حِيَل الشحاذين أو المكدين فحسب، بل إن العدوى تتَعَمَّمُ وتُصِيبُ الجميع. وعلى رأسهم الشعراء، هؤلاء المتكسبين الـمِلْحَاحِين[222]. يَضُمُّ بنو ساسان إلى صفوفهم حُثالة الناس كما يضمون **الآخرين** :

فنحن النّاسُ كل النـــا س في البـــر والبحـــر[223]

عوضاً عن انقسام وانشطار، يوجد ما وراء أشكال الحياة المختلفة، والعَرَضِيَّة، تصنيفٌ للبشر في إطار واحد. نرى الخليفة المطيع وهو يُكَدِّي من معز الدولة[224]. لا يكفي أن نرى في صورة الخليفة - الشحاذ هذه شهادة عن علاقة القوة بين خليفة لا سلطان له والحاكم البويهي[225]. لابد كذلك من إدراك «زاوية الرؤية غير المألوفة»[226] التي ساقت إلى هذه النتيجة غير المتوقعة. إجمالاً، يمكن تلخيص هذا الأمر على الشكل التالي : يُعَدُّ مِنْ بني ساسان كلُّ مَنْ كان في وضع المتسول أمام واهب ؛ حينئذ تظهر العلاقات الإنسانية في ضوء جديد ومُسْتَحْدَث.

219. المصدر نفسه، ص. 59-62، وص. 98-103.

220. **اليتيمة**، III، ص. 357.

221. المصدر نفسه، III، ص. 363.

222. المصدر نفسه، III، ص. .314

223. المصدر نفسه، III، ص. 359.

224. المصدر نفسه، III، ص. 371.

225. عن هاتين الشخصيتين انظر : ك.ف.زيترستين : «المطيع»، **دائرة المعارف الإسلامية**، ص. 847-848 ؛ «معز الدولة»، **دائرة المعارف الإسلامية**، III، ص. 753-754.

226. باختين : **شعرية دوستويفسكي**، المرجع المذكور، ص. 153.

الرؤيةُ الـمناقَضية للتاريخ

قَدْ يُهَاجَمُ الرأيُ الأكثر انتشاراً بطريقة غير مباشرة. ينتقد الهمذاني، في إحدى رسائله، الاعتقادَ المسندَ إلى أكثر من حديث نبوي[227]، والذي يرى أن في سير التاريخ تزايداً في فساد العالم. فبِقَدْر ما تَمْضِي الأجيال، يَخْبُو النورُ الأصيل ويستمر ذلك حتى يفقد كلَّ بريق. لكن الهمذاني، بدل أن «يهبط» مجرى التاريخ، فهو يصعده إلى آدم، مروراً بفترة الرسالة (التي لا يمنحها أيَّ امتياز)؛ وفي كل مرحلة تتم العودة إليها يلاحظ الشَّرَّ نفسَه لدى الإنسان. ويستخلص: «وما فَسَد الناسُ وإنما اطَّرَدَ القياسُ. ولا أظلمتْ الأيام وإنَّمَا امتدَّ الظلام»[228]. وبالفعل، ينبغي لكي يفسد العالم أن يكون نقياً في لحظة ما سابقه[229]، وبعد ذلك ظهرتْ وتطورتْ بذور الفساد مُفْضيةً في النهاية إلى تحلُّلٍ عامٍّ ونفي للصفة الأصيلة. غير أن الهمذاني يلاحظ أنه منذ الإنسان الأول حتى «الدولة العباسية، فقد رأينا آخِرَها وسمعنا أوَّلَها»[230]، تشير الـمُؤشِّرات الزمنية إلى الفساد نفسه وهو يستمرّ دون أن نستطيع القول بأنه يتضاعف أو يتناقص؛ إنه يستمر فحسب بإصرار وإسهاب.

طريقة الرؤية هذه، التي تنفي التقدم، وتطرح مبدأ التتابع التكراري، تبدو لنا هامة، لا في حد ذاتها، بل بما لها منْ شَبَه ببعض مظاهر المقامات. هذا نص من **المقامة الصيمرية**، تتحسّر فيها شخصية على مصيرها بعد أن آلت إلى الفقر. يظهر هنا المنظور غير المعتاد من فَحْص للأوجه المتعدِّدَة لحالة ما: «وحصلتُ في بيتي وحدي، مُتَفَتِّتَةٌ كَبِدي لِنَحْسِ جَدي. قد قَرَّحت دموعي خَدِّي [...] وقد ذهب جاهي ونفدت صِحَاحِي. وسَلَحْتُ في راحي. ورفضني الندماء، والإخوان القدماء. لا يُرْفع لي راس، ولا أُعَدُّ في الناس. أوْتَحُ منْ بزيع الهرّاس، ورزين المرَّاس. أترددُ على الشطِّ، كأني راعي البط. أمشي وأنا حافي، وأتبع الفيافي. عيني سَخِينة، ونفسي رهيبة، كأنِّي مجنون أفْلَتَ منْ دَيْر أوْ عَيْر يدور في الـحَيْر. أشد حزناً من الخنساء على صخْر، ومن هند على عمرو. وقد تاه عقلي وتلاشتْ صحتي، وفرغت صُرَّتي، وفرّ غلامي، وكثُرَتْ أحلامي

227. R. Brunschvig : «Problème de la décadence», in *Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam*, actes de symposium international de l'histoire de la civilisation musulmane, Paris, 1965, G. P. Maisonneuve, p. 58.

228. **رسائل بديع الزمان**، ص. 417.

229. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

230. المصدر نفسه، ص. 414.

وجُزْتُ في الوساوس الـمِقْدَار [...] أظهرُ بالليل وأخفى بالنهار. أشأم من حَفَّار، وأثقل منْ كِرَاء الدار، وأرعن من طيطئ القَصَّار، وأحمق من داود العَصَّار. قد حالفتني القِلَّة وشملتني الذِّلَّة وخرجتُ من الملَّة، وأُبْغِضْتُ في الله»[231].

الـجُمَلُ تتوالى في النص، لكن الزمن السردي متوقف. دَوَالُّ عديدة تُنَقِّطُ نفسَ المدلول. لحظةٌ منَ الـمَحْكي تُعاندُ في تكرار نفسها وتُبْطِئُ في إنجاب حَال مُوَالية : وعن سؤال : «وبعد، ماذا حدث ؟»، لا يُقَدِّم النصُّ إلاَّ إجابة مُخَيِّبَة بلا نهاية. مفعول المفاجأة ليس صادراً عن رأي فيه مناقضة، وإنما من تشتيت حالة في سلسلة تراكمية ومن تمديد المحور الاستبدالي على المحور النظمي. صحيح أن النص مُنْدَرِج في مجموع وما هو بالتالي إلا لحظة في سيرورة ؛ غير أنها لحظة خاصة تعاند في تكرار ذاتها قبل الدفعة التي ستجعلها تتقدم.

وإذا اعتبرنا الآن، لا شَذْرة واحدة، بل مجموع **المقامات** سنلحظ تنظيماً مماثلا. نعلم أن الراوي يتعرّف على أبي الفتح رغم كل أشكال تنكُّرِ هذا الأخير، وما التعرُّفُ إلا إحدى العلامات المتكرّرة بصورة حتمية تقريباً. من مقامة لأخرى تتأكد خُطَاطَة سردية، مِنْوال ينسج أثوابا ذاتَ ألوان متغيرة، لكنها مصنوعة من المادة نفسها والـمَقَاسات نفسها. إن دوام الطبقة العميقة تحت قناع السطح هو في علاقة تَمَاثلٍ مع التصور الهمذاني للتاريخ، تصور لا يرى في ركَام الحقَب التاريخية من معنىً سوى تكرار الفساد، أي عودة الـمَثِيل.

لصوص ومُكَدُّون

التراكم والتعداد الذي لا يَمَلُّ، وفَحْصُ ظاهرة من كل زواياها وتسميةُ وجوهها المختلفة، سِمَةٌ مُشتَركةٌ بين الجاحظ وأبي دلف والهمذاني. يُسْهِبُ الجاحظ حين يُعَدِّدُ الأصنافَ المختلفة للصوص[232]، والطفيليين[233]، والبخلاء، والمكدين، الخ. ومن جهته، خصَّصَ الهمذاني **المقامة الرصافية** لتعْدَادِ يَبْعَثُ على الدُّوَار لحِيَلِ اللصوص. ورغم أن هذه المقامة مخصصة للصوص فهي تشترك مع **المقامة الساسانية** في اهتمامها بالمهَمَّشين

231. **مقامات الهمذاني**، ص. 210-211.

232. **تصنيف حيل لصوص النهار وتفصيل حيل سراق الليل**. انظر **البخلاء**، ص. 247.

233. **البخلاء**، ص. 349.

الذين يَبْتَزُّون بوسائل مختلفة أموالَ وممتلكات غير المهمشين. يشير الهمذاني إلى مختلف الحيل بكنايات فيها شيء من الاختصار، وقد جرَّدَ محمد عبده كلَّ صبره للتغلب على غموضها. وهكذا فإن «من يدعو إلى الصُّلْح»[234] هو ذلك اللص الذي يرقب متنازعيْن حتى إذ اشتبك النزاع جاء ليصلح بينهما، فيمد يده إلى جيوبهما....

كل حيلة من حِيَلِ اللصوص، مثل كل حيلة من حيل المكدين، تكشف محكياً يَعْرِضُ الشارح أنوِيَتَه السَّرديةَ المتتالية. وقد يُطْرَح سؤال بهذا الصدد : لماذا جعل الهمذاني من بطله مكدياً لا لصاً ؟ لماذا اختار النَّهْل من لغة أبي دلف بدل تلك التي دَوَّنها بنفسه في **المقامة الرصافية** ؟ لا يبدو لنا السؤال عبثاً، لأنَّ البحثَ في «ممكن» سردي مهجور يُتيح تعريفاً سلبياً للمقامات. وعلى أية حال، فإنه **كان بإمكان** الهمذاني أن يجعل من أبي الفتح لصّاً دون أنْ يُخِلَّ خللاً كبيراً ببنية مؤلَّفه ؛ ذلك لأن اللص، شأنه في ذلك شأن أحد بني ساسان، يظهر بغير حقيقته، ويلعب على اللاتطابق بين الكينونة والظهور. صحيح أنه يعمل عادة في الصمت والظلام، في حين أن محور المقامة هو خطاب - فُرْجَة يحتاج إلى جمهور الساحة العامة، أو إلى مستمعي المجالس الـمُرْهَفِي الذوق. لكن حيل اللصوص التي عدَّدَها الهمذاني لا تنفي إمكانية خطاب يمكن أن يتَّخذَ، على غرار خطاب المكدين، أشكالاً مختلفة.

لِنَتَخَيَّلِ المقامةَ التالية : يَحُلُّ عيسى بن هشام، خلال أحد أسفاره، بمدينة، ويتوجه إلى سوقها، يبصر برجلين يتنازعان. يأتي «الـمُصَالِحُ» فيشرع في تهدئة الخصمين وهو أثناء ذلك يسرقهما. حين يفطِن الرجلان للحيلة، يكون اللص قد اختفى. بعد مدة، يصادف عيسى بن هشام اللصَّ، فيتعرَّف فيه على أبي الفتح. يُبَرِّرُ هذا الأخير فِعْلَه كعادته، أو ينشد أبيات فخر[235].

ما الذي دفع إذن الهمذاني ليجعل من بطله مكدياً ؟ كيف حدث أنه في مُؤَلَّف مكتوب في معظمه بأسوب رفيع، ومُوَجَّهٍ، لهذا السبب نفسه، إلى جمهور من المتأدبين النبيهين، أنْ كانت الثيمة ذات الدور الأول هي الكدية ؟ فمن واجبنا، إذْ لا يتعلق الأمر

234. **مقامات الهمذاني**، ص. 158.

235. في المقامة التاسعة والعشرين من **مقامات الحريري (المقامة الواسطية)**، يصنع البطل أبو زيد السروجي حلوى بها بنج مخدر لضيوف خان من الخانات، وحين ينام هؤلاء، يسلبهم ما يملكون. ويبدو كأن الحريري يسرد في هذه المقامة واحدة من الحيل التي عدَّدها الهمذاني، فمن بين اللصوص «من نوَّم بالبنج» (**مقامات الهمذاني**، ص. 159).

بنزوة عارضة، أنْ نتتبَّع المعطيات الثقافية التي أمْلَتْ هذا الاختيار.

لن يتغير تركيب المقامة لَوْ حلَّ اللصُّ محَلَّ المكدي، لكن معنى المؤلَّف سيتلاشى ويفقد كل حافز تاريخي. إذا كان اختيار الهمذاني قد وقع على المكدي، لا على اللص، فلأن هذا الأخير لا يمتلك أية مُمَاثَلَة بالشاعر (وعموماً مع الأدب)، في حين أن المكدِّي يكشف عن هذه المماثلة.

الفصل الرابع

الشاعر والـمُكْدِي

من وجهة نظر التاريخ، ليس وجود فترات انتقال أمراً استثنائياً بل يبدو طبيعياً : كل ثقافة بسبب تاريخيتها تمتلك في كل لحظة، ومن بين العديد من المعطيات التي تظهر بها، عناصرَ بنيوية لمَا كانت عليه ولما ستكون عليه في آن معاً. أما نماذجنا لتفسير هذه المعطيات فهي على العكس من ذلك غير تاريخية بمعنى ما، وإنْ يكن ذلك بسبب أن بناءها يتطلب اتساقاً داخلياً لا يمكن أن يوفره الوجود المحض للمعطيات اللامتجانسة.

أ. ج. غريماس.

مفهوم الأدب

يُفْصِحُ الهمذاني أحياناً في مقاماته كما في رسائله عن التشابه بين وضع الشاعر ووضع المكدي. لاَ نعني بذلك طبعاً اختزال المقامات إلى تشخيص للشاعر - المستجدي، والاعتقاد بأننا عثرنا على التفسير الذي يتيح لنا الكشف عن أسرار مُؤَلَّف مُلْتبِس من كل الوجوه. ما نود الإشارة إليه هو أن هذا المؤلَّف لا يصف مغامرات عيسى بن هشام وأبي الفتح الاسكندري فحسب، بل **أيضاً** الوضع التاريخي للهمذاني وللعديد من نظرائه.

يَجْهَر أبو الفتح بأن الزمان أصبح حَرْباً لكل ذي أدب[236]. ولا قرابة بين الأدب والذهب، فليس للأدب جاهه ولا قدرته. وليس **أدب الكُتَّاب** لابن قتيبة، ولا أشعار الشَّماخ والكُمَيت والعجّاج عُمْلَةً رائجة في السوق[237]. ولا تمكن كذلك مقايضة القرآن والحديث والفقه والنحو بألْبسَة وعطور وخبز ولحم[238]. عبثاً يكُون مُريدُ الأدب عارفاً بهذه العلوم المختلفة، فالفائدة التي يمكن أن يجنيها غير مؤكدة.

من العسير الإحاطة بمفهوم الأدب وتحديد مجاله. في مرحلة أولى، وعلى سبيل الاكتشاف، سنطرح تعريفاً لـ «النص» اقترحه سيميوطيقيون سوڤيات : «مفهوم النص، بمدلوله في دراسة عن الثقافة، متميِّزٌ عن المدلول الذي يستخدمه اللسانيون. نقطة الانطلاق في المفهوم الثقافي للنص، هي اللحظة التي يتوقف فيها التعبير اللساني المحض عن كونه كافياً لكي تصير رسالةٌ ما نصاً. ونتيجة لذلك فإن مجموع كتلة الرسائل المتداولة بين جماعة ما تُعْتَبَرُ «لانصا»، وعلى هذه الخلفية تتميز فئةٌ من النصوص تُقَدِّمُ مُؤَشِّراتٍ عن تعبير إضافي يمتلك دلالة في نسق ثقافة معينة[239]».

في الثقافة العربية الكلاسيكية، يصير ملفوظٌ ما نصاً أدبيا حين يَصْدُرُ عن سَنَد مُعْتَرفٍ به[240]. يشمل الأدب الملفوظات التي تُعْتَبَر أصيلة وكذا الملفوظات المرتبطة بها ؛ بعبارة أخرى يقوم الأدب على فكرة الـمُؤلِّف - الأصل. صحيح أنَّ نوعاً من عدم الجدِّية كان يطبع نسبة النصوص إلى أصحابها، وأن الانتحالات والتزييفات الـمُريبَة والممارسات المغشوشة كانتْ أمْراً شائعاً. غير أن هذا لا يُغَيِّرُ من واقع أنَّ ملفوظاً ما، صحيحاً كان أو مُنْتَحَلاً، هو بحاجة إلى مُؤَلِّف ضامن لصحته كي يصير نصاً. وأكثر من ذلك فالنسبة الخاطئة، بوجودها ذاته، تؤكد أن نَصّاً لا يستطيع أن يفرض نفسه دون اسم مؤلِّف يكفله ويُثْبِتُ صِدْقَه. وإذا استعرنا تعبيراً مُسْتَمَدّاً من علوم الحديث، نقول إنَّ النص الأدبي محتاج إلى «قوائم» يعتمد عليها كي يَرُوجَ وَيُتَقَبَّلَ. في غياب القوائم، أو

236. **مقامات الهمذاني**، ص. 145.

237. **رسائل بديع الزمان**، ص. 222.

238. المصدر نفسه، ص. 395-396.

239. Ju. M. Lotman et A. M. Piatigorsky, “Le texte et la fonction”, *Semiotica*, 2 1969, p. 206.

240. Cf. M. Arkoun, *Contribution à l’étude de l’humanisme arabe au IV^e/X^e siècle*, op. cit., p. 148-149.

القيْد[241] الذي يربطه بِسَنَدٍ مُعترَف به صراحة، يخرج النص عن مجال الأدب ويدخل في صنف اللانصوص (ذَلكَ ما حدث مثلاً **لألف ليلة وليلة**). وهكذا فالأدب مبدأٌ يُتِيحُ الخطَابَ حَاصِراً إيَّاه في الوقت ذاته ضمن حدودٍ مُخَطَّطَةٍ بصرامة. يمكن للنصوص أن تتكاثر، لكن في سياق سلسلة إسْناد قد تبلغ أحيانا درجة من الشهرة بحيث لم تعد حاجة حتى إلى ذكرها.

الدراسة الـمُنْفَصِلَةُ للعلوم العربية تمنع عموماً مِنْ إدراك القاعدة المشتركة التي تقوم عليها. حين ينصح ابن قتيبة الشاعرَ بعدم التجديد، وحين يحظُر عليه «أن يرحل على حمار أو بغل أو يصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير»[242]، فإنه يتوافق مع النحوي والفقيه اللذين يؤكدان تعلقهما بالأصل. الأدبُ بَرْمَجَةٌ للمستقبل تبعاً لنموذج الماضي. رغم استقلالية الشعر النسبية وامتلاكه لقواعد إنتاجه الذاتية، فهو شاهد على التأثير الفعَّال لمجموعة من النصوص يكون الشاعر مدعواً **لتكرارها**. إن تكريس الأنواع والموضوعات القديمة يطال المستقبل ويرسم دائرة راسخة لا يمكن أن تنتج خارجها سوى اللانصوص.

نقرأ في مقامات الهمذاني هذه العبارة : «رأيتُ بالأمس رجلا يَطَأُ الفصاحة بنعليه [...] يسألُ الناس»[243]. أنْ تثير شخصيةٌ الإعجاب بأدبها وأنْ تُضْطَرَّ إلى التسول لتأمين عيشها، هذا نشازٌ لا يُحْتَمل، ومناقضة تثير سُخْط عيسى بن هشام الذي كان همه الأول، كما نعلم، هو اكتساب الأدب[244]. يحيا أبو الفتح، رغم فصاحته، حياة بائسة ؛ عبثا ينتج **نصوصاً**، عبثا يكون مستودعـاً للقيَم الشعرية التي تدعمها الجماعة، فهو يعيش عيشة المكدي : «مَا لَك مع هذا الفضل، ترضى بهذا العيش الرَّذْل ؟[245]».

يذكر الهمذاني في واحدة من رسائله أن مقاماته موضوعها الكدية[246]. يبدو هذا القول للوهلة الأولى مفتقداً للدقة : ليست الكدية الموضوعة الوحيدة الـمُعَالَجة في

241. Cf. I. Goldziher : *Études sur la tradition islamique*, op. cit, p. 172.

242. ابن قتيبة : **الشعر والشعراء**، تحقيق محمد أحمد شاكر، القاهرة، 1967، I، ص. 20-21.

243. **مقامات الهمذاني**، ص. 151.

244. انظر ما قيل آنفا، ص. 17-18.

245. **مقامات الهمذاني**، ص. 145.

246. **رسائل بديع الزمان**، ص. 390.

المقامات، هذه المقامات التي تخصص حيِّزاً لمجموع موضوعات الأدب تقريباً، غير أن كل شيء في المقامات تابع للكدية باعتبارها غاية نهائية. أياً كان مستوى كلامه، لا يهدف أبو الفتح، أغلب الأحيان، سوى إلى إثارة كَرَم مستمعيه. إن إمكانيات اللغة مُعَبَّأة نحو هدف محدد. وإذ يميز الهمذاني موضوعة الكدية، ويكرِّس لها كنوز بلاغته، فلكونها تتيح له وصف الوضع الجديد المخصص لِمُنْتِج النصوص من زاوية نظر غير مُعْتَادة.

أثناء المناظرة المشهورة التي واجه فيها الخوارزمي[247]، يقول الهمذاني لخصمه قصد إهانته : «[...] وأنت شاعر»[248]، إنه اتهام خطير يعادل هذا الاتهام الآخر : «يا شحاذ ويا مكدي»[249]. وإذْ يفطن إلى أن الشتيمة قد تعود عليه، يسارع إلى إضافة «أنت أشحذ، وفي الكدية أنفذ، وأنا قريب العهد بهذه الصنعة[250]». باختصار، صار قول الشعر وصمة عار وخزي. وتسرد المقامات، في استعراضها لمظاهر متعددة من الأدب، مِحَنَ المتكفِّل بتلك المظاهر.

قُدمَاء ومُحْدَثُون

ما كان الشاعر يُعتَبر دائماً مكدياً. مضى زمنٌ كان فيه شخصية تحظى بالتقدير، إضافة إلى امتلاكه لقدرة خارقة. كيف حدث أن صار مكدياً ؟ يبدو لنا أن الجواب عن هذا السؤال ينبغي البحث عنه في **الوظيفة** الممنوحة للشعر في السياق الثقافي للقرنين الثالث والرابع الهجريين، وظيفة تختلف عن تلك التي كان معترفاً بها في القرون السابقة.

لن يهدف ما سيتلو من ملاحظات إلى رسم الخطوط الكبرى لتاريخ الأدب العربي، أو إثارة القضية الشائكة لتَحْقيبه. ما نتوخاه هو كيف كان التصوُّر عن الشاعر، والوظيفة الاجتماعية للشعر، وفي الآن ذاته، خصائص النص الشعري. سيكون خيطنا الهادي هو هذا السؤال : لماذا (ولأي غاية) يجري تأليف قصيدة أو نص نثري ؟ بعبارة أخرى : ما علّة وغائيةُ النص الشعري ؟ لا جدوى من الدراسة المنفصلة، على غرار نموذج مبتذل لحياة الشاعر وعصره وآثاره. المنهج الذي ندعو إليه يهدف إلى قلب هذه المظاهر الثلاثة

247. نص المناظرة في **رسائل بديع الزمان**، ص. 28-84.

248. المصدر نفسه، ص. 51.

249. المصدر نفسه، ص. 49.

250. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بدراستها مُجْتَمِعةً وإبراز كيفية خضوع حياة الشاعر للتحديدات المعقَّدة لوسط ثقافي، وكيف تكون تصورات هذا الوسط مدعومةً ومثبتةً أو مشوشةً بنموذج كل شاعر على حدة، وكيف يتم الانزلاق، الـخَفيُّ أحياناً، من تصور إلى آخر، وكيف يمكن لتصورات مختلفة أو متناقضة أن تتعايش بسلام أو تتصارع، وأخيراً كيف تتضمن المؤلفات شهادة عن الوظيفة المخصصة للشعر وللشاعر.

كي نفهم بشكل أفضل صورة الشاعر كما تتجلى في **المقامات**، سنبدأ بتحليل نص من **العمدة** لابن رشيق يتحدث عن الشاعر الجاهلي : «كانت القبيلة من العرب إذا نَبَغَ فيها شاعر أَتَتْ القبائل فهنَّأَتْها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر[251]، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذَبٌّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم[252]».

من المناسب ملاحظة أن القبائل لا تأتي لتهنئة الشاعر وإنما لتهنئة القبيلة. لا يُفْصَلُ بين هذا وذاك : تُحْدثُ الرابطة القبلية مفعولها جاعلةً من انتصاره انتصاراً لمجموع القبيلة. تُخَلِّدُ الاحتفالات والأعياد الدورَ العظيمَ للقول الشعري النابع من الجماعة والعائدِ ليَذِيعَ عَبْرها. إن الجماعة هي ذلك «الشيطان» الذي يَتَقَمَّصُ الشاعرَ ويدفعه حيناً فحيناً إلى القول. خرافة الشيطان الملهم إسْقاطٌ لضغط الجماعة على الشاعر الذي تتغنَّى أشعاره بحساسية مشتركة ونماذج ثقافية مُعْتَرَفٍ بها، وتؤكد حقيقةَ قوة تماسك جَلية. لا مجال في الإنتاج الشعري للفصل بين قسم خاصّ بالحياة الشخصية للشاعر، وآخر خاص بالجماعة. أن يتغنى الشاعر بأحد الأسلاف، أو بالحب أو النصر، أو يَرْثي ميِّتاً، أو يُهاجِم عدواً، فشيطان القبيلة هو الذي يُمْلي عليه دائماً ما ينطق به.

من الواضح أن ابن رشيق يرسم نمطاً مثالياً ويطرح جوانب وتفاصيل من الظاهرة المدروسة. ومن الواضح أيضاً أنَّ أَسْلَبَة صورة الشاعر الجاهلي تُمْلِيهَا اهتمامات الناقد ومعاصريه : مضى عصرٌ دون رجعة وطرأ تغيُّر في وظيفة الشعر، وفي صورة الشاعر وفي الشعر ذاته. متى حدث هذا التحول ؟ من غير الممكن بالطبع تحديد تاريخ دقيق، نستطيع فحسب أن نُحيل على تمييز قدماء/ مُحْدَثِين الذي صار في عصر ابن رشيق موضوعة

251. نوع من الآلات الموسيقية الوترية.

252. **العمدة**، I، ص. 49.

أدبية[253].

القدماء، إجمالا، هم شعراء الجاهلية، ومعاصرو البعثة النبوية، وشعراء بني أمية، ويُقَدِّمُون عموماً فضاءً شعرياً لم يعرف انقلاباً حاسماً. وتتفق الكتب المدرسية على القول بأن الشعر الأموي لا يختلف عن الشعر الجاهلي إلا بِسِمَات ثانوية (تأثير القرآن مثلاً على هذا الشاعر أو ذاك). ولَمَّا كانت خصائص النص ثابتة، فالوظيفة الاجتماعية للشعر لم تعرف، رغم بعض التعديلات، تغيراً ملحوظاً، لم يَمْحُ الإسلام النزاعات بين القبائل والتي ستنضاف إليها المنافسات السياسية-الدينية. ويظل الشاعرُ الناطق الفذَّ في لعبة الصراعات التي تتجابه فيها الاتجاهات المختلفة. بمؤازرة من الخطيب، كان يفرض نفسه شخصيةً جديرةً بالثقة، يُرهَبُ قولُها، تستطيع بنجاعة الإطاحَة بسمعةٍ أو تجميلها. كانت هناك بالطبع اللعنة القرآنية ضد الشعراء[254] غير أن هذه اللعنة ذاتها تؤكد قدرة الشعر الشبيهة في مفعولها بقدرة السلاح.

ظهر مع المحْدَثين انقطاع في وظيفة الشعر وفي صورة الشاعر[255] وفي الفن الشعري. المكانة المتعاظمة الأهمية التي احتلها التدوين، ارتفاع شأن كاتب الديوان وتأسيس علوم لكل منها موضوعها المحدد، كل هذه الأمور ستخلق وضعاً جديداً كل الجدة متميزاً بتوزيع جديد للمعرفة. في حين أَنْ قد كان للشاعر «القديم» شبهُ احتكار للقول، رأى الشاعرُ «الحديث» نفسه في منافسة مع الـمُؤرِّخ، والفقيه، وعالم الحديث، والمفَسِّر، والمتكلم، والجدلي، الخ. لم يعد للشعر، وسط تَكَاثُر الأصوات هذا، سوى صوت ضعيف وخجول. صارت الوظيفة السياسية الدينية التي كان يُؤَمِّنُهَا مُحْتكَرَةً أساساً من قِبَلِ الحديث. لم يعد العراك يجري بالقصائد ؛ النزاعات التي تنبثق داخل الجماعة تُفَضُّ بواسطة الأحاديث. لا ينبغي التقصير في التأكيد على الأهمية التي اكتسبها هذا «النوع» الذي يعرض بأمانة ومرونة التوترات الثقافية للجماعة، فلم يفْلِتْ أيُّ مجال من تدخله المتطلع ورقابته النَّاظِمَة.

لَمَّا صار الشعر محروماً من وظيفته التقليدية، فَقَدَ بذلك عِلَّة وجوده في شكله القديم فحاول الـمُحْدَثُون حينئذ التخلص من الخضوع للموضوعات الجاهلية وإنتاج شعر يستجيب للأوضاع الجديدة. وانتهى الأمر بعد صراع محتدم أن يرى النور شِعْرٌ

253. المصدر نفسه، I، ص. 73-76.

254. سورة **الشعراء**، الآيات 224-228. لابد من التذكير بأن اللعنة لا تشمل جميع الشعراء.

255. Voir J. E. Bencheikh : *Poétique arabe*, Paris, 1975, Anthropos éd., p. 27-33.

مَدِيني. تَغَلَّبَ التاريخ على المطلَب الذي صاغه ابن قتيبة بالأمانة للأصل. وصار التجديد، الذي منحه الإجماعُ مشروعيته، المعيارَ السائدَ تقريباً ؛ فبلغت الجرأة بالمؤلفين أن اسْتَلْهَمُوا اللهجات الاصطلاحية والعامية. ذلك لأن المحدثين، قد جرت تَنْحِيَتُهُمْ على نطاق واسع عن شؤون «المدينة» وعن النقاش اللغوي حول القرآن. يزدري النحَاةُ لُغَتهُم الملحونة والفاسدة، ويقتصرون على «نصوص» القدماء. منْ هؤلاء يستمد النحاة «الشواهد الشعرية» عن سلامة تركيب أو قاعدة. يستطيع الـمُحْدَثُون أن يسمحوا لأنفسهم بانتهاك القواعد الشعرية واللسانية : لا أحد يأخذهم مأخذ الجد وآثارهم الشعرية لا سلطان لها على فهم القرآن.

في ظل هذه الأوضاع، ستنشأ مجادلات تهاجم مشروعية الشعر وتصل إلى حد إنكار حقه في الوجود[256]. فإذا لم تكن للشعر فائدةٌ في أمور هذا العالم، ولا في إعْدادِ المؤمن للعالم الآخر، فمن الأفضل الإشاحَةُ عنه بحزم[257]. لكن كان من المسلَّم به أن القدماء من خلال ارتباطاتهم العديدة بالبعثة النبوية يفْلِتُون من هذا التشكيك، فلا أحد يضع موضع الشك ضرورة دراستهم بهدف تفسير صحيح لكلام الله ؛ وليس بإمكان المحدثين، على العكس من ذلك، أنْ يستفيدوا من هذه الحجة الـمُطَمْئنَة. فأشعارهم تُرْفَضُ، والصورة التي يُكَوِّنُهَا الناس بعيدة عن أن تكون سَارّة : «بل ما ظنك بالشعراء والخطباء الذين إنما تعلموا المنطقَ لصناعة التكسب ؟ [...] واعلمْ أنه في مَسْكِ مسكين وإنْ كَان في ثِيَابٍ جيَادٍ، وروحه روحُ نَذْل وإن كان في جِرْمِ مَلِك. وكلّهم وإن اختَلفت وجوه مسألتهم واختلفت أقدار مطالبهم، فَهُوَ مسكين. إلاَ أنَّ واحدا يطلُب العُلَق، وآخر يطلُب الـخِـرَق [...] فجهة هذا هي جهة هذا، وطُعمة هذا هِيَ طُعمة هذا»[258].

غايتهم هي الإثراء والوسائطُ المستخدمة وسائط المكدين. تكفي مقارنة هذا النص بنص ابن رشيق المذكور أعلاه لإدراك المسافة التي تفصل الشاعر الـمُحْدث عن الشاعر القديم. صحيح أن نص الجاحظ لا يخلو من مبالغة لكنه لهذا السبب يكشف عن حالة ذهنية عامة. وسيعود ابن خلدون بعد زمن للاحتقار اللاصق بالـمُحْدَثين ؛ هذا ما يقوله

256. هذا ما يفسر وجود دفاع ومنافحة عن الشعر : الجَرجاني، **دلائل الاعجاز**، ص. 60-74 ؛ ابن رشيق، **العمدة**، I، ص. 14-19.

257. **دلائل الاعجاز**، ص. 56.

258. **البخلاء**، ص. 174-175.

أولاً عن الشعراء في ظل الأمويين وأوائل العصر العباسي : «ثم جاء من بعد ذلك الـمُلْكُ الفحل والدولة العزيزة، وتقرَّب إليهم العرب بأشعارهم يمتدحونهم بها. ويُجيزهم الخلفاء بأعظم الجوائز على نسبة الجودة في أشعارهم ومكانهم من قومهم، ويحرصون على استهواء أشعارهم، يَطَّلعُون منها على الآثار والأخبار واللغة وشرف اللسان، والعرب يطالبون ولدهم بحفظها[259]».

يضيف ابن خلدون بعد ذلك : «ثم جاء خَلْقٌ من بعدهم لم يكن اللسان لسانهم، من أجل العُجْمَة وتقصيرها باللسان، وإنما تعلَّمُوه صناعةً، ثم مدحوا بأشعارهم أمراء العجم الذين ليس اللسان لهم طالبين معروفهم فقط، لا سوى ذلك من الأغراض، كما فعله حَبيب والبحتري والمتنبي وابن هانئ ومن بعدهم إلى هلم جراً. فصار غرض الشعر في الغالب إنما هو الكدية والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأولين، كما ذكرناه آنفا. وأنفَ منه لذلك أهلُ الهِمَم والمراتب من المتأخرين، وتغيَّرَ الحالُ وأصبح تعاطيه هُجْنَة في الرئاسة ومذَمَّةً لأهل المناصب الكبيرة[260]».

الـمقامَةُ والقَصيدَة

في سيرة العديد من «الـمُحْدَثين» سِمَةٌ ثابتة : الرحلة للبحث عن ممدوح. اللامركزية السياسية، حياة البلاط، تجانس العادات والنماذج الثقافية، كل هذا قد شجَّع وُجودَ حُمَاة للأدب، وأوْجد لدى الأدباء شروط حياة مُتَنَقِّلَة[261]. طُرُقُ العالم تُفْضِي إلى ملتقى طرق حيث يمكن التوقف لاستيفاء العَقْد الضِّمْني مع الأمير. قليلون أولئك الذين يمكثون طويلا في نفس المكان، تَدْفَعُ المنافساتُ والدسائس وضَجَرُ الحاكم بانتظام إلى الرحيل نحو بلاطات أخرى وتجديد البحث.

لم ينفلت الهمذاني من هذا المصير المشترك. فسيرته، وهي متتالية من الأسفار تُنَقِّطُها توقُّفَات، سيرةُ أغلب أدباء عصره. غادر سنة 989/380، في سن الثانية والعشرين، مسقط رأسه. وستكون المرحلة الأولى مدينة الرَّيِّ حيث كانت شخصية الصاحب بن

259. ابن خلدون، **المقدمة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثالثة، 1967، ص. 1123.

260. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

261. هذا إذا لم تكن لهم مهنة ثانية، شأن الخبزأرزي الذي كان يبيع خبز الأرز بمربد البصرة (انظر **اليتيمة**، II، ص. 366). ولا حاجة للتذكير باسمي ابن العميد والصاحب بن عباد اللذين كانا وزيرين.

عباد تجتذب أدباء كثيرين[262]. لم يستقر الهمذاني طويلًا في حضرة الصاحب المعروف بمزاجه الـمُتَقلِّب، فتوجه إلى جرجان ثم إلى نيسابور حيث حَلَّ سنة 992/382 ؛ وفي هذه المدينة أَلَّف مقاماته واشتهر صيته بعد مناظرته مع الخوارزمي. ثم «لم يبق من بلاد خراسان وسِجِسْتان وَغَزْنَة بلدةٌ إلاَّ دخلها وجَنَى وجَبَى ثمرتها، واستفاد خيرها ومَيْرها، ولا ملك ولا أمير ولا وزير ولا رئيس إلا استمطر منه بِنَوْء، وسَرَى معه بضوء. ففاز برغائب النِّعَم، وحصل على غرائب القِسَم»[263]. ثم استقَر بهراة واقتنى بها ضياعاً وصاهر بها مُصَاهرَة طَيِّبَةً. وتُوفي في 1008/398 وقد بلغ الأربعين.

يُشَكِّلُ المديحُ جزءاً هاماً من دواوين الشعراء الـجَوَّالين. وقد أبقى حُمَاة الأدب على القصيدة التي أحاطها دارسو الشعر بعناية خاصة. واتجه ابن قتيبة في تعريفه للقصيدة نحو غرض المدح الذي صار يبدو كأنه الغاية القصوى. كان على الشاعر أن يبتدئ بالبكاء على الأطلال وظَعْنِ المحبوبة. لا يبدو للوهلة الأولى أن لهذه المقدمة علاقة بالمدح ؛ غير أنها تُفَسَّر بأنها تخلق لدى الممدوح حالةً من الاستمالة تُقَوِّي الإصغاء والاستماع[264]. ثم يصف الشاعر رحلته وما عاناهُ أثناءها. «فَلَمَّا عَلِمَ أَنَّهُ أَوْجَبَ على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بَدَأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزَّه للسَّمَاح»[265]. وهكذا فإن مختلف «أقسام» القصيدة يتحكَّم فيها المديح وتهدف إلى إثارة إحْسَاسٍ بِدَيْن نحو الشاعر.

قد يُقال عن حق إن المديح ليس الغرض الوحيد الذي عالجه المحْدَثُون، وأن القصيدة لم تُقْصِ أشكالاً شعرية أخرى. غير أنه تنبغي ملاحظة أن الأغراض التي تسْتَأثرُ باهتمام دَارِسِي الشعر مرتبطة مباشرة بحُمَاةِ الأدب. حين ندرس المؤلفات حول الشعر لا يكفي ترديد ما قالته عن الأغراض، بل لا بد أيضاً، وبصورة خاصة، التساؤل عن المنطق، أو النية التي دفعتهم لتفضيل هذه الفئة من الأغراض على تلك. ورغم كون تلك المؤلفات أشبه بمعاجم موجهة للشعراء الناشئين، فلا ينبغي أن يغيب عن نظرنا أنها تُنَظِّم مادتها تبعاً لمنظور يتجاوز الاعتبارات التقنية.

262. قائمة هؤلاء الأدباء طويلة جداً (انظر **اليتيمة**، III، ص. 193).

263. المصدر نفسه، IV، ص. 258.

264. **الشعر والشعراء**، I، ص. 20-21.

265. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لننظر في **العمدة**. يخصص ابن رشيق تَحليلات طويلة للأغراض التالية : النسيب، المديح، الافتخار، الرثاء، الاقتضاء والاستنجاز، العتاب، الوعيد، الإنذار، الهجاء، الاعتذار. لماذا التأكيد خاصة على هذه الأغراض ؟ ما الرابطة الخفية التي نستشفها في هذا التعداد ؟ لماذا يُعَالِجُ ابن رشيق سريعاً وفي **مواضع أخرى من كتابه** أغراض الـمَثَل السَّائر والخمريات والطرديات[266]؟

ذلك ببساطة لأنه ينظر إلى حياة البلاط وإلى الصِّلة التي تُنْسَج فيه بين الشاعر والممدوح. إن الأغراض التسعة التي يدرسها على **التوالي وفي موضع واحد من مؤلَّفه**[267]، تروي القصة المتكررة كثيراً لشاعر البلاط. إن أول اتصال لهذا الأخير مع الأمير تكون واسطتُهُ إنشاءَ قصيدة، أي **مديح** مسبوق بنسيب. حين يفقد الأمير أحد أقربائه، فمن واجب (ومصلحة) الشاعر تعزيته **بمرثية**. وإذا ماطَله في الجائزة يكون **الاقتضاء والاستنجاز**، وكلما زادت المماطلة تحتدُّ اللهجة من **العتاب إلى الوعيد**. ولكي يثبت حقوقه، يَجْهَرُ الشاعر **بافتخار** طَنَّان. وحين تنقطع كل الجسور، يلجأ **إلى الهجاء**، وإذا أراد استرداد حظوته، يتخذ لهجة **الاعتذار**.

سَلَفَ أنْ رأينا الشخصيتين الرئيسيتين في المقامات تجولان العالم ومحكوم عليهما بالتطواف المستمر، إحداهما (عيسى بن هشام) طلباً للأدب، والأخرى (أبو الفتح) لإنتاجه والانتفاع منه[268]. أبو الفتح دائب البحث عن الكريم[269] ويُقَايض بفصاحته هِبَات الراوي، والجمهور، وعطايا سيف الدولة وخَلَف. ستُّ مقامات مخصصةٌ لامتداح هذا الأخير[270]، مما يدل على أن القصيدة لم تعد هي القالب الوحيد للمديح.

صار السَّجع الذي عرف ازدهاراً متألقاً في القرن الرابع، ينافس جدِّياً الشعرَ. حين نقرأ رسائل الهمذاني مثلاً، نلحظ أن الأغراض الشعرية التقليدية قد تحولت إلى نثر. انصهر المديح في قالب القصيدة كما في قالب الرسالة والمقامة.

---

266. بالتعاقب : I، ص. 255 ؛ II، ص. 279-280 ؛ II، ص. 280.

267. II، ص. 110-172.

268. انظر فيما سبق، ص. 17-18.

269. **مقامات الهمذاني**، ص. 69-70.

270. **المقامة الناجمية** (ص. 190-195)، **المقامة الخلفية** (ص. 196-198)، **المقامة النيسابورية** (ص. 199-201)، **المقامة الملوكية** (ص. 228-230)، **المقامة السارية** (ص. 233-235)، **المقامة التميمية** (ص. 237-238). لم يؤلف الهمذاني إذن جميع مقاماته في نيسابور، فهذه المقامات الست ألفت دون شك في سجستان.

تلتمع نقاطٌ مضيئة على خريطة العالم وتَهْدِي الـخُطَى نحو ملاجئ الأمل والأمن الـمُؤَقَّتَيْن. في **المقامة الملوكية** يلتقي الراوي «في البَرَاحِ[271]» بأبي الفتح : «سألني عن أكرم مَنْ لقيته من الملوك فذكرت ملوك الشام ومن بها من الكرام. وملوك العراق ومن بها من الأشراف، وأمراء الأطراف. وسُقْتُ الذكرَ إلى ملوك مصر، فرويت ما رأيت. وحدثته بعوارف ملوك اليمن. ولطائف ملوك الطائف. وختمتُ مدح الـجُمْلَة بذكر سيف الدولة[272]». فاندفع أبو الفتح حينئذ يمدح خَلَفاً شعراً، ثم نثراً، ويصفه بالطبع بأنه «ملك يأنَفُ الأكارم[273]». يتولى الشاعر في القصيدة المدح بنفسه مباشرة، وفي المقامة تتولى شَخصية خيالية في إطار المحكي هذا المدح ذاته[274].

في «عصر الأمير»، الذي هو في الوقت نفسه عصر الشك، يلعب الشاعر دوراً مُلتَبِساً ؛ إنه في الآن ذاته مرغوب فيه ومُحْتقَر، مَدْعُوٌّ ومطرودٌ. إن بلاطاً لا يضمه بين أعضائه ليس بلاطاً بالمعنى الحقيقي، إنه موجود ليخَلِّد ذكرى الأحداث الكبرى والصغرى التي تضطرب بها حياة العظماء : النصر، الموت، الاحتفال، الزواج. غير أنه مهما فعل يبقى خاضعاً لأمير زمانه، متَقَصِّياً على تعابير وجهه ما ينبغي أنْ يُقَال وما لا ينبغي. إنه مُكَدٍّ ومُضْحِكٌ ومُتَملِّقٌ لكنه مع ذلك يُؤَمِّنُ استمرارَ نماذج الماضي التي تبقى بارزة حتى حين يسخر منها. إن خطابه يتلقى الأحداث والأشياء، ينزلق على سطحها الهش ويغوص بها في إضاءة تُحَوِّلُ شَكلها. في ذلك الخطاب يتركَّز جوهرُ اندفاعه وإيمانه[275]. ولأن الشاعر لا يشارك مباشرة في أمور «المدينة»، فهو لا يمتلك أي سلطة، وبالتالي لا يتحمل أي مسؤولية، إن لم تكن مسؤولية فنّه. فلا يحاسب إلا على جودة أشعاره، متشبهاً في ذلك

271. **مقامات الهمذاني**، ص. 228. [البراح : المتسع من الأرض لا شجر به ولا زرع ولا بناء].

272. المصدر نفسه، ص. 229.

273. المصدر نفسه، ص. 230 [يأنف : يتجاوز الملوك ويذلهم بكثرة عطاياه].

274. استمرت المقامة طوال القرون في منافسة القصيدة. خصص أبو طلحة بن أحمد النعماني، أحد معاصري الحريري، مقامة لمديح أحد الوجهاء (انظر : عماد الدين الاصفهاني : **خريدة القصر**، قسم العراق، II، ص. 3-51). وألف ابن محرز الوهراني (القرن السادس) بدوره مقامة مدحية (انظر : **منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**، ص. 10-16). ولابد من ذكر محمد بن أحمد الورغي، الذي استخدم إطار المقامة لوصف تونس ومدح حاكمها (انظر : **مقامات الورغي ورسائله**، ص. 15-40).

275. قارن بأوضاع «البلاغيين الكبار»، انظر P. Zumthor : Le Mas*que et la lumière*, *op*. cit., p. 39 sv.[البلاغيون الكبار : لقب أطلقه شعراء فرنسيون في القرن الخامس عشر على أنفسهم لِتَميُّزِ أسلوبهم الشعري بالإيغال في البديع والمحسنات البلاغية (المترجم)].

بالصناع الحِرَفيين الصبورين والـمُرْهَفين، الذين يَنْكَبُّون على صنع أشياء لا تكون جدواها ظاهرة، أشياء مطلوبة أساساً لدقة صنعها ورهافة عملها.

الفصل الخامس

شِعْريةُ السّتَار

كلما تكاثرت اللغات الجديرة بالدراسة، كلما صار من الصعب القول ماذا نعني بالشعر، فكل شعب صارت لديه عنه فكرة مختلفة [...] إن الطبع الخاص بالشعر وبكل نوع من الشعر هو طبع عُرْفي قد بلغ درجة من التميز بحيث لم يعد من الممكن تعريفه [...] عبثاً تكون محاولة اكتشاف جوهر الأسلوب الشعري : إنه لا يمتلك ذلك على الاطلاق.

كونديياك : **في فن الكتابة.**

استقلاليةُ الشِّعْرِي

الخمر التي يصفها أبو نواس في واحدة من قصائده تحتويها كأس تجتذب النظر بمشهد صيد مُصَور عليها[276]. سيكون شعر المحدثين على صورة هذه الكأس المصنوعة بعناية فائقة، والتي لتصاويرها من الأهمية، أو أكثر، ما للخمر المترعة بها.

يلاحظ ابن خلدون أن تطور العمران الحضري يُفْضِي إلى وجود صنائع لا تخضع إلا لضرورة الترف : «كالمباني والطبخ وأصناف الغناء واللهو من الآلات والأوتار

276. **ديوان** أبي نواس، ص. 37.

والرقص وتنضيد الفرش في القصور، وحسن الترتيب والأوضاع في البناء، وصوغ الآنية من المعادن والخزف وجميع المواعين، وإقامة الولائم والأعراس وسائر الصنائع التي يدعو إليها الترف وعَوَائِده[277]». لا يمكن لازدهار الفنون هذا أن يغيب عن الشاعر (والناثر)، الذي سيعتبر نفسه صانعاً وسَيَعِي بالمتطلبات الجديدة لحرفته[278].

يقول قدامة إن الغرض في كل صناعة إجراء ما يُصْنَعُ على غاية التجويد والكمال[279]. وتتشكَّل مادة كالخشب مثلاً بعمل الصانع في صورة محددة[280]. الفن بحاجة إلى المادة غير أن جودة تلك المادة أو رداءتها لا ينبغي أَنْ تُوَجِّه الحكمَ. المهم هو الصورة الجديدة المنبثقة عن عملية تحويل وتشكيل مُعْطىً لا صورة له. تتكون مادة الشعر من «المعاني»، ويقتصر فن الشاعر على تشكيل هذه المعاني في صور.

تَصْدُر عن هذا التماثل نتيجتان هامتان. أولاً يجعل قدامة مكان الثنائية القديمة والعقيمة : المعنى/ اللفظ، ثنائية مادة/ صورة (التي سيتناولها عبد القاهر الجرجاني فيما بعد)[281]. ثانياً يَحُدُّ ويعزل المجالَ الخاص بالفن، والذي ينبغي أن يكون وحده موضوعَ «نقد الشعر». لا أهمية لصدْق الشاعر[282]، أو عدم تناقض أشعاره، ما يهم هو المعالجة الخاصة التي يُبَاشر بها «معنى» ما في إطار بيت أو قصيدة[283]. وإذا ناقض الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأنْ يصف شيئاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذما حسناً أيضاً، فلا يُنْكَر ذلك عليه ولا يُعاب[284]. وكذا إذا أجاد في النسيب فلا فائدة من الاهتمام بعواطفه الحقيقية ؛ وهكذا يقطع قدامة حَبْلَ السُّرَّة الرابط بين الخطاب الشعري وقائله واعتقاد هذا الأخير[285]. الحكمُ على الخطاب ينبغي أن يكون فحسب بالنظر إلى قواعد الفن الشعري، ويصير كل تقويم خارج عنه غير ملائم.

---

277. **المقدمة**، ص. 716.

278. Cf. A. Kilito : «Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes», *Poétique*. 38, 1979.

279. **نقد الشعر**، ص. 16.

280. المصدر نفسه، ص. 17.

281. انظر تمييز الجرجاني بين «المعنى» و«صورة المعنى» في **دلائل الإعجاز**، ص. 425-427.

282. **نقد الشعر**، ص. 21.

283. المصدر نفسه، ص. 21-22.

284. المصدر نفسه، ص. 18.

285. المصدر نفسه، ص. 146.

ما لا يقوله قدامة صراحة، ولكنه يُلَمِّحُ إليه، هو أن الشعر مُسْتَقِلٌّ عن الديانة. وسيجْهَرُ القاضي أبو الحسن الجرجاني في **الوساطة** بذلك دون تردد : «الدين بمعزل عن الشعر»[286]. وينتج عن ذلك أنه حين تحليل الشعر فإن «ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة[287]» لا يؤخذان بالحسبان. وبعبارة أدق، يمكن أن يكون البيت من الشعر موضوعاً لنقدين اثنين : نقد مذهبي والآخر شعري. الـمُقْتَرَبَان كلاهما مقبولان، غير أن لكل منهما موضوعاً مختلفاً وأدوات قياس غير متطابقة. أحدهما يحكم على مدى مطابقة القصيدة للمذهب الديني، والآخر ينظر في مبادئ وقواعد الفن. وهكذا يَكْتَشِفُ «نقد الشعر» لنفسه منطقةً مستقلةً، ولم يعد يتقبل تجاوزات مجالات البحث والعلوم الأخرى.

النوع الجامع مكتبة سُر مَن قرأ

الآن وقد صار الشعر يُعْتَبَرُ صناعة، لم يعد الشاعر يعتمد على شيطان الشعر الـمُلْهِم لِيُمْلِي عليه أبياته. صار مدعواً لاستكشاف الـخَبَايا الأكثر خفاءً في صناعته، وإثبات موهبته بالإجادة في معالجة جميع الأغراض[288]. إن المجال المخصص له محكوم بقواعد مُقَنَّنَة في مؤلفاتٍ متخصصة تنتقي من بين الإنتاج السابق ما تلزم محاكاته، وتقدم وصفات لصناعة صائبة.

المقامات التي تستوعب كلَّ تشكيلة الأنواع المعروفة كان **لابد** لها أن ترى النور. الشخصيات الرئيسيتان كائنان مُتَحَوّلاَ الأشكال، يخوضان تجارب عديدة هي بمثابة مواقف خطاب تَتَفَتَّحُ فيها وتنصهر الأنواع في تعدديتها. يُشَبِّهُ أبو الفتح نفسه بأَبِي قَلَمُون، وهو اسم لثوب يتراءى في ألوان متحولة[289]. نص المقامات الذي يَتَتَبَّعُ تَحَوُّلاَتِ الشخصية في بريقٍ من الخطابات، هو أيضا أبو قَلَمُون. وقضية الهوية تُطْرَحُ بنفس الصيغة سواء أتعلق الأمر بالنص أم بالشخصية ؛ إذا كان أبو الفتح هو سندُ الممكنات الوجودية التي تدْخُل حَيِّزَ الفعل، فالمقامة هي الإطار الذي يستوعب أنواعاً عديدة، لا

286. أبو الحسن الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص. 64.

287. المصدر نفسه، ص. 63.

288. ابن رشيق، **العمدة**، II، ص. 99.

289. **مقامات الهمذاني**، ص. 18. لفظة «أبو قَلَمون» منحدرة عن اللفظة اليونانية «hypokalamon» انظر: André Miquel : *La Géographie humaine du monde musulman*, III, 1980, p. 382.

الأغراض الشعرية التقليدية فحسب، بل أيضاً اللُّغْزَ، والـمَأدُبة، والمناظرة، والموازنة، الخ. المقامة إطار للشعر وللنثر في الآن ذاته. قبل القرن الرابع كان الشعر والنثر منفصلين تماماً، كان الكُتَّابُ ينظمون أبياتاً على سبيل المصادفة، لكن الشعراء يظلون عموماً بمعزل عن النثر. في القرن الرابع، ابتعد «النثر الفني» الخاضع لقواعد مُعْلَنَة وصارمة، عن الأشكال الأخرى للنثر واقترب من الشعر. في هذه الظروف، نفهم النقد الذي وجهه الهمذاني للجاحظ بكونه لم يكن سوى ناثر[290]. فالبلاغة عنده لها شِقَّان تنبغي ممارستهما بنجاح مُتَسَاو : «البليغُ مَنْ لَمْ يُقَصِّرْ نظمُه عن نثره. ولم يُزْرِ كلامُه بشعره. فهل تروون للجاحظ شعراً رائعاً. قلنا : لا[291]».

يُقَدِّمُ القرن الرابع أمثلة عديدة عن هذا التصور الجديد للبلاغة. كان ابن العميد والخوارزمي، وغيرهما كثير، منتسبين، ضرورة أو ذوقاً، إلى «الصناعتين». والهمذاني، الذي خَلَّف ديوان شعر وديوان رسائل، كان ابن عصره بامتياز. إن مقاماته تُشكِّلُ مجموعاً هجيناً، تتعاقب فيه الأبيات وفِقَرُ النثر.

الكتابة الـمرموزة

ماذا ستكون عليه خصائص النثر الفني ؟ ينتقد الهمذاني الجاحظ ناعتاً إيَّاه بأنه «قليل الاستعارات قريب العبارات مُنْقَادٌ لِعُرْيَان الكلام يستعمله، نَفُورٌ من مُعْتَاصه يُهْمِلُه»[292]. ويبدو أن الانتقاد ذاته مُوَجَّهٌ أيضاً إلى ابن المقفع الذي يَرِدُ اسمه في المقامة نفسها (**المقامة الجاحظية**)[293]. إن نثر ابن المقفع والجاحظ، سواء كان استدلالياً أو سردياً، يسير في انطلاقة مستقيمة، هادفاً على الخصوص إلى استمالة القارئ والتأثير فيه لإقناعه بصحة رأي من الآراء حتى وإن كان هذا الرأي يبدو فاقداً في البداية لأي مُبَرِّرٍ. يجب أن يتم إدراك المعنى بشكل مباشر ولا ينبغي أن يُعكِّرَه أيُّ «تشويش». وهذا يعني نَفْيَ كلِّ عملية لَعبيّة، أو أنْ تَظَلَّ غير منظورة ؛ إن همَّ الاقناع الذي يحفز المؤلفَيْن لا يتيح لهما في أقصى الحَالات إلا الطباق أو الموازنة أو الإطناب. ولذا فإن نثرهما **سهل**

290. **مقامات الهمذاني**، ص. 75.

291. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

292. المصدر نفسه، ص. 75-76.

293. المصدر نفسه، ص. 75.

نسبياً[294]، **ويجب** أن يكون كذلك، وإلا فإنه يخفق في إحْداث الأثَر الذي يَتَغَيَّا إحْداثه.

أما النثر الذي يدعو إليه الهمذاني فصادر عن روح مُخَالفة ويجعل في الصَّدارة، بدل بلاغة الإقناع، شعريةَ الكتابة المرموزة. يتوارى المعنى في أفق غائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عَقَبَةِ الغريب والمجازات. الكتابة المرموزة مبنية بشكل يَحْفُرُ مسافةً بين الدَّال والمدلول ؛ لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقة لفك الرموز. تَكَوَّن النثرُ الفني على صورة شعر الـمُحْدَثين، شعر أبي تمام وأتباعه، الذين كان «غموضهم» ناتجاً عن الستار الـمَسْدُول قَصْداً على المدلول، ستار منسوج من الاستعارة والجناس والعبارات «النادرة». تُبَرْمِجُ خصائصُ هذا الشعر صيغةً للتلقي تصطدم في كل لحظة بصعوبة إزاحة الستار. إن شعرية الكتابة المرموزة تدفع بالناثر إلى استخدام الأشكال الأسلوبية ذاتها التي يستخدمها الشاعر، وأن يلجأ إلى القافية التي، بتجزئتها لسلسلة الخطاب إلى أجزاء تتميز بفواصل ثنائية (أو أكثر أحياناً)، تُدْخِلُ إيقاعاً للقراءة - الاستماع مغايراً لإيقاع القصيدة (الخاضعة لبحر محدد وقافية وحيدة)، لكنه ايقاع تُمْلِيه في مبدأه إرادة مَحْو الحدود بين النثر والشعر.

قد يقال إن القدماء قد مارسوا السجع. غير أنه لا ينبغي نسيان أن ظاهرة واحدة قد تكتسي دلالات مختلفة تبعاً للسياقات الثقافية. وهذا يعني أن الدراسات حول الشعرية ينبغي أن تكون متيقظة إلى السمة التي يطبع بها التاريخُ نصاً ما ؛ وفي الجملة فإن التحليل «الداخلي» يكشف عن البنيات، والتحليل «التاريخي» يلقي الضوء على الوظائف الثقافية لتلك البنيات ذاتها. لم يكن أبو تمام يستخدم الاستعارة كما كان يستخدمها الشاعر الجاهلي، وإِنْ يكن ذلك إلا بسبب معرفته **بتسمية** هذه الصورة البلاغية ومكانتها بين الصور البلاغية الأخرى.

كان على السجع أن يشغل وظائف عديدة، سنشير إليها بإيجاز. كان يَسِمُ في العصر الجاهلي تنبؤات الكاهن. ولذا نهى الرسول عن استخدامه[295]، وكما يقول الباقلاني :

294. دون الدخول في التفاصيل، لنقل إنه أسهل من نثر الهمذاني، وإنه يطرح مشاكل أقل حين الترجمة إلى لغة أخرى.

295. انظر الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص. 58. ولم يمنع ذلك من نسبة أقوال مسجوعة إلى الرسول (انظر مثلا **أسرار البلاغة**، ص. 8). ويبذل الباقلاني جهودا كبرى (غير مقنعة) ليثبت أن القرآن لا يتضمن سجعاً (**إعجاز القرآن**، ص. 57 وما بعدها).

«الكِهَانَة تنافي النبوة»[296]. لكن السجع بقي متداولًا، في إطار رسمي، لتأكيد مسافة في الحالات التي يُضْطَرُّ فيها الـمُتَخَاطِبَان إلى إثبات الفارق في مرتبتَيْهِما[297]. ويشير الجاحظ أيضاً إلى أن السجع يُثَبِّتُ ويَحْفَظُ الخطاب الذي، بتحرره من الوزن والقافية، يكون النسيانُ إليه أَسْرَعَ. وبفضل إمكانية الحفظ هذه يمكن استهداف المستقبل والتواصل مع الأجيال القادمة[298]. لا يمكن تبرير هذه الوظيفة الأخيرة إلا حين تكون الكتابة بدائية أو غير منتشرة انتشاراً كافياً. غير أنه في القرن الرابع كانت الكتابة قد بلغت حداً من الانتشار جعل من خطر ضياع الخطاب أمراً لا يمكن التذرع به.

سيكون حينئذ للسجع، وكذا للصور البلاغية الأخرى، وظيفةُ إِضْفَاءِ القيمة والشرف على الخطاب. يسمو المحكي في المقامات، بفضل عنصر «الفن»، هذا، إلى مستوى الشعر ويصير خاضعاً لنفس معايير التأويل والتقويم. النثر الذي كان نُصْبَ عين الهمذاني والذي كان يمارسه، هو ذلك الذي أوجدتْ شكلَه شعريةُ السِّتار ؛ وهكذا يلتقي أسلوب المقامة بسمة من سمات العالم التخييلي : تَنَكُّر الشخصية خلف قناع. في **المقامة الأزاذية** مثلا، يبصر الراوي بشخاذ قد لفَّ رأسه بقناع، وبعد أن استمع إلى شكواه، طلب منه أن يكشف عن هويته، «فأماط [المتسول] لثامه[299]»، وبدا وجه أبي الفتح... إن الشخصيتين الرئيسيتين مُعَالِجَتَان للعلامات : أبو الفتح يُنْتِجُهَا ويَكْسُو بها عُرْيَهُ وعيسى بن هشام يُزِيحُهَا ليصل إلى وضوح الوجه المألوف. وعلى نفس الشاكلة، يُخْفِي النصُّ معناه، ومهمة القراءة هي إزاحة القناع، أي «الصنعة» لبلوغ نواة المعنى. يحدُثُ آنذاك توتر بين الستار وما يُخْفِيه، أو كما يقول قدامة والجرجاني، بين «صورة المعنى» و«المعنى».

يبدو النص حقلاً مُلْتَفَّ النبات، ملتفاً لدرجة أنه يُخْفِي الأرضَ التي انشقَّ عنها. خلال حديثه عن الأرياف، يُعْلِنُ جغرافيٌّ من القرن الرابع (ابن حوقل) تفضيله لمنظر ذي خضرة «مشحونة»[300] ويجعل تصوُّره مقابلًا لتصوُّر الجاحظ : «وقد قال أبو عثمان

296. المصدر نفسه، ص. 58.

297. ذلك ما يُفهم من فقرة للجاحظ في **البيان**، I، ص. 301.

298. المصدر نفسه، I، ص. 287.

299. **مقامات الهمذاني**، ص. 12.

300. ابن حوقل : **كتاب صورة الأرض**، تحقيق ذي غويه، المكتبة الجغرافية العربية، المجلد الثاني، ليدن، الطبعة الثانية، 1967، ص. 473.

إن غُبْرَة المزارع في أضْعَافِ خُضْرَة النبات من الزينة. غير أن الأرض الغبرة بالتربة المنتشرة حتى عدمت تقويـمها من العمارة بالعيان سُلبت بهجة النضرة وبَزَّتْ حلية الزينة وعدمت حلاوة البهجة وتعدت بالمنتزه عن اللذة»[301]. من حقنا أن نجمع بين منظر ريفي وبين شعرية. فالجاحظ يناقضه ابن حوقل كما يناقضه الهمذاني، وفي كل مرة باسم الستار الذي يخفي إما الأرض، أو المعنى.

سراب الـمطبوع

لا تحظى «صَنْعَةُ» المحْدَثِين بتقدير كبير اليوم. أيُّ باحث ليس مُحْرَجاً في دخيلة نفسه بسبب السجع ؟ نحدس عند أغلب من اهتموا بالمقامات، نوعا من الانزعاج وقلقاً مكتوماً صادراً عن كونهم يُدِينُونَ السجعَ دون أن يعترفوا بذلك صَرَاحَةً، إذْ لو اعترفوا فإن قروناً من الأدب العربي ستكون عُرْضة للإدانة.

هذه على سبيل المثال فقرة من كتاب بلاشير وماسنو نتعرَّفُ فيها على لازمة حَاضِرَة في أغلب الدراسات حول المقامات : «لن ينتمي الهمذاني إلى عصره مطلقاً إنْ لمْ يُضِفْ إلى استخدام النثر المسجوع الإيقاعي، استخدام بلاغة صارت شائعة تحت اسم البديع [...] إن اللجوء إلى هاته البلاغة يفرض نفسه أكثر بسبب أن النثر المسجوع الإيقاعي يمنع إلى حد كبير من تنويع التأثيرات عن طريق تعدد تراكيب الجُمَل. ولتدارك هذا النقص، فإن الهمذاني مدفوعٌ باضطرار أكبر إلى استخدام التشبيهات والاستعارات والكنايات والصُّوَر التي أنشأها بنفسه، أو استعارها مما هو مشهور متداول[302]». ويورد المؤلفان فقرتين من المقامات ثم يضيفان : «إن سمات من هذا القبيل متواترة للأسف في ذلك العصر ولا يمكن إلا ملاحظة تَصَنُّعِهَا ومحدوديتها. كان الهمذاني، ولنَعْتَرِفْ بذلك لصالحه، يمتلك الذوقَ اللازمَ كي يستخدمها باعتدال، هناك صفحات كاملة لا تتضمن أمثلة عنها. وهذه فضيلة في ذلك القرن من التكلّف والتصنّع[303]».

يكونُ نثرُ الهمذاني ومعاصريه قد تميز إذن بهاتين السِّمَتَيْن : غياب التنوع في بناء الجمل من جهة، واستخدامٌ مَحْمُومٌ للصور البلاغية من جهة أخرى ؛ وبعبارة أخرى، فإن

301. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

302. R. Blachère, P. Masnou : *Al-Hamadhânî, choix de maqamât*, Paris, Klincksieck, 1957, p. 37.

303. المرجع نفسه، ص. 37-38.

فَقْراً في التركيب ونقْصاً يكُونَ قد حَاوَلَ التَّخَفِّي وراء ثَرَاءٍ دلالي وافرٍ. إن الصُّوَرَ البلاغية قد تكون إذن إضافة مرصودةً لتعويض الرتابة و«النقص». غير أنه من الممكن التساؤل (إذ يتعلق الأمر بالإيقاع والقافية) إنْ لمْ يكن الشعر بدوره محكوماً عليه، مثل السجع، باللجوء إلى تراكيب محدودة وجامدة. ويمكن كذلك التساؤل (والجواب لاشك فيه) إنْ كان يوجد خطابٌ خال من الصور البلاغية، أي دون «صنعة». سيكون كل شيء سهلاً جداً لو كانت المقابلة : خطاب مطبوع/ خطاب مصنوع لا تطرح أي مشكل عويص.

إن القول بخصوص نص الهمذاني : «لا يمكن إلا ملاحظة تصنعه ومحدوديته»، يعني غياب تفسير وتعويضه بتأكيد جازم. لكننا لو تقمَّصْنَا دَوْرَ الساذج وطالبنا بتوضيحات عن «الصنعة»، فقد نُفْضِي إلى الاتجاه ذاته الذي أدَّى إلى إدَانَة أسلوب الهمذاني. فَما أنْ نتساءل عن الـمُسْبَقِ الكَامِن وراء الحكم حتى ينقلب كل شيء ! إذ أنَّ بلاشير وماسنو يلعبان على واقع أن القارئ الذي يتوجهان إليه يُسَلِّمُ تلقائيا بحكمهما ولا يحاول مناقشته، فما دام يدخل في اللعبة فلا داعي للدخول في توضيحات لا فائدة منها، تكفي الإشارة إلى الأرضية المشتركة : «نحدس كم أن ذوقنا الغربي يصاب بالحيرة...»[304]. أرضية مشتركة يمكن تصورها في الخُطاطة التالية والتي يمكن أن تُقْرأ أفقياً وعمودياً :

المصنوع	مقابل	(المطبوع)
(الشرق)	مقابل	الغرب

ومرة أخرى، فإن مجرد التساؤل عن ما هو **الطبيعي** في الأدب يُشِيرُ إلى أن ذلك ليس أمراً بديهياً ؛ الأسلوب المطبوع أسلوبٌ مُطبَّعٌ، أي عُرْفٌ منْ أعْرَافِ الكتابة قد تمَّ ترسيخه مبدءاً طبيعياً. والعرف المقصود هنا هو ذلك الذي قام في الغرب خلال القرن التاسع عشر على أنقاض البلاغة[305].

إحدى الفقرتين اللتين أوردهما بلاشير وماسنو هي الفقرة التالية : «وأنا أهُمُّ بالوطن

---

304. المرجع نفسه، ص. 37.

305. كان دي مارسيه قد كتب قبلا : «وُجد زمن كانت تستمد فيه مؤلفات الفكر فضيلتها الأساسية من الجهد المبذول في انتاجها [...] الزمن والصعوبة لا دخل لهما في الموضوع، نحب ما هو حقيقي، ما يفيد = وينير، ويجذب الاهتمام، وما يمتلك موضوعا معقولا، ولم نعد نرى في الكلمات سوى علامات لا نتوقف عندها إلا لكي نفضي تواً إلى ما تدل عليه».
Traité des tropes, Paris, 1977, Le nouveau commerce éd., p. 223-224.

فلا الليل يُثْنِينِي بوَعِيدِه، ولا البُعْدُ يلويني بِبيده. فظللت أخْبِطُ وَرَقَ النهار بعصا التَّسْيار. وأخُوضُ بطنَ الليل بحوافر الخيل»[306].

هذا نص جرى الاستشهاد به باعتباره طُرْفَة غير صِحِّيَّة ناتجة عن «الشغف المبالَغ فيه بالبريق والبلاغة[307]. لن نتوقف عند الإدانة الأخلاقية الـمُتضمّنة في لفظة «البريق» (الذي يعني هنا : «اللمعان الزائف، والبريق الخادع»). لِنُشِرْ فقط إلى صيغة القراءة (الجانب المقابل لصيغة الكتابة) التي يُتِيحُ هذا النص ملاحظتها. تستلزم هذه الصيغة الخضوعَ إلى مراسيم دقيقة، حيث يكون الـمَسَارُ النَّظْمِيُّ مُشَوَّشاً باستمرار بضرورة مَسَارٍ استبدالي يُمَزِّقُ ستار الاستعارة ويختصر «المسافة» التي تفصل المسافر - القارئ عن «أرض الوطن». وهو اختزال أيضاً لوهم التكرار الذي يحدثه التجنيس[308]، وهو شكل بلاغي يُقِيمُ على الطريق ألْفاظاً متشابهة الصور مختلفة المعنى (ليل/ خيل)، تضطر المسافر-القارئ إلى الالتفات ليحدد موقعه ويطمئن إلى أنه يتقدم لا أنه يعود أدراجه... القراءة **محاكاة** للكتابة، بمعنى أنها مدعوة لوصف اشتغال النص وإدراك العلاقات الـمُتَكَوِّنَة داخله. حينئذ تصير اللغة غاية في ذاتها ولا تعود تبدو أداة ووسيطاً طَيِّعاً يُمَهِّدُ الطريقَ لتحليل سيكولوجي أو سوسيولوجي. ربما كان هذا هو ما لا يغفره «ذوقنا الغربي» لأتباع «الصنعة».

لأسباب مغايرة، كان دارسو الشعر قديماً يُصْدِرُون بعض التحفظات حول هذه «الصنعة» ذاتها. يعلن الجرجاني، مثلا في مطلع **أسرار البلاغة**، عن استيائه أمام الشطط الذي ينتج عن التعلق بالسجع والبديع. لفهم موقف المؤلِّف الذي ساهم أكثر من غيره في إقامة أسُس البلاغة العربية، ينبغي قبل كل شيء دراسة المفاهيم التي تُوجِّهُ تفكيره كالنظم مثلاً. نكتفي هنا بملاحظة أنه رغم تقديره لـ «الصنعة»، فهو ينتقد السجع والبديع حين يَنْتُجُ عن استعمالهما طَمْس المعنى وإفْسَاده[309]. ما لا يقبله الجرجاني هو أنْ يحاول المؤلّف بأيّ ثمن (أيْ ثمن «المعنى») استخدام السجع أو أن يَحْشُرَ أقصى ما يمكنه من البديع في بيت[310].

306. **مقامات الهمذاني**، ص. 68.

307. Choix. p. *38*.

308. عن الأثر الذي يُحْدِثُه التجنيس أثناء القراءة (أو السماع)، انظر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص. 4.

309. المصدر نفسه، ص. 5.

310. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لكنها كانت منه صَيْحَةً في وَادٍ، ما كان لأحَدٍ أنْ ينصت إليها. إذ سيصبح الشغف باللعب اللفظي أكثر حِدَّة وشدة. شغف مُحْتَفَلٌ به، مُتَضَمَّنٌ في طقوس، يهاجمه بين حين وآخر مؤلفون يَعُونَ فجأة بلا جدواه[311]. إذ أنّه يسير عكس تيار التقاليد الشعرية القديمة. ومثل كل من يمتلكهم الحنين إلى الماضي، ويرون أن تدهور الأخلاق لا يمكن تلافيه إلا بالعودة إلى القدماء فقد كان الجرجاني يسير عكس التاريخ. ما لم يكن يراه، هو أن الوظيفة الاجتماعية للشعر قد تغيَّرَتْ، وأنَّ وظيفة جديدة تستلزم خطاباً شعرياً جديداً. كانت الشروط المفروضة على الـمُحْدَثين لا رجعة فيها، تَجَاهُلُهَا هو في الآن ذاته تجاهُلُ كَوْنِهَا هي التي جعلت البلاغة العربية وكتابات الجرجاني نفسه ممكنة.

311. ابن خلدون، **المقدمة**، ص. 1120-1121. ورغم عدم تقديره للسجع والمحسنات البديعية، فما كان بإمكان ابن خلدون (تحت ضغط السياق الثقافي والنوع) إلا استخدامها في رسائله.

النــــــوع :

التسميةُ والبِنية

الفصل السادس

العَاكِسُ والانْعِكَاسُ

سَرَابُ كَلِمَة

في الدراسات حول الهمذاني، تُخَصَّصُ بالضرورة فقرة لكلمة مقامة. يجري تَعداد دلالاتها العديدة في الشعر القديم وفي كتب الأدب ؛ ويُستشهد كذلك بمعجم ابن منظور[1]. الحصاد المعجمي، رغم وفرته، مُخَيِّبٌ للآمال، إذ نصطدم دائما بما نستشعر أنه «ظاهرة جديدة»، أي «استعمال كلمة **مقامة** للدلالة على هذه المحكيات النثرية المسجوعة والإيقاعية التي تُشَخِّصُ «راوياً» وشخصية شطارية»[2].

هذه التسمية مع ذلك ليست اعتباطية. وعموماً، فإن تسميات الأنواع، شأنها في ذلك شأن تسميات الصور البلاغية، هي تسميات مُعَلَّلَة. اختيرت مثلاً كلمة الحديث لتدل على أقوال الرسول، لأن لها، معجمياً، مدلول «قول»، «حديث». من اللازم إذن محاولة تعليل سبب لجوء الهمذاني لكلمة **مقامة** لتسْمية تأليفاته. تتعقَّد المسألة بسبب الهوة بين إدراكنا الراهن وإدراك الهمذاني ومعاصريه. نستطيع اليوم أن نتحدث عن نوع «المقامة» ؛ ونحن نعلم أن مُؤَلَّف الهمذاني كان نموذجاً احتذاه اللاحقون في مؤلفاتهم بكثير أو قليل من الأمانة. لكن كيف كانت الحال في أواخر القرن الرابع ؟ أيمكن القول

1. **لسان العرب**، XII، ص. 506.

2. بلاشير : «دراسة دلالية حول كلمة **مقامة**»، **المشرق**، 1953، ص. 650.

بأن استقباله كان باعتباره «ظاهرة جديدة»، ومشروعاً فريداً من نوعه ؟ لا نعتقد ذلك ؛ لا ينبغي نسيان أننا نقاربه وأمام أعيننا التطورات التي كان باعثاً عليها، في حين أنه ما كان في الإمكان لحظة صُدوره إلا إدراكه في أُفُق مَا سبقه، أفق نَصِّي، غير متجانس بالضرورة، تُغَطِّيه كلمةُ مقامة وتندمج فيه طوعاً أو كرهاً.

قبل أن نتابع في هذا الاتجاه، لِنُورِدْ هذه الفقرة من شرح الـمُطَرِّزِي على مقامات الحريري :

«المقامة مفعلة من القيام، يقال مَقام ومقامة كمكان ومكانة، وهما في الأصل اسمان لموضع القيام إلا أنهم اتسعوا فيهما واستعملوهما استعمال المجلس والمكان [....] ثم كثر حتى سمّوا الجالسين في المقامة مقامة كما سموهم مجلساً [...] إلى أن قيل لما يقام به فيها من خطبة أو عظة وما أشبههما مقامة كما يقال له مجلس، يقال مقامات الخطباء ومجالس القصاص، وهذا من باب إيقاعهم الشيء على ما يتّصل به وتكثر ملابسته إيّاه أو يكون منه بسبب»[3].

كلمة مقامة، بالإضافة إلى معنى «مجلس» و«حديث» («ما يقام به فيها من خطبة أو عظة وما أشبههما»)، تعني كذلك «مجلس السادة»[4]. لو تأملنا مؤلَّف الهمذاني من منظور هذه الدلالات المعجمية الثلاث، سنلحظ أن كل واحدة منها تصف مظهراً من مظاهر المقامة، وبتعبير أكثر دقة فلها علاقة بالتواصل الذي يتأَسَّسُ داخل كل مقامة. تنشأ المقامة على **خطاب** يَتَلَفَّظُ به أبو الفتح أمام **شخصيات من الوجهاء**، في حَمِيمِيَّةِ المجلس، أو أمام **جمهور** غفير، في ساحة عامة. اختيار تسمية المقامة مُعَلَّلٌ إذن بخصائص المقامة ذاتها.

رِسَالَة للهَمَذَاني

كيف كان يرى الهمذاني تأليفاته ؟ في ديوان رسائله رسالةٌ يورد فيها انتقاد الخوارزمي له بأنه لا يجيد إلا المقامات، فيذكر الهمذاني أنه قد أملى أربعمائة مقامة

3. هذا النص ورد في المقدمة العربية التي صدر بها دي ساسي طبعته **لمقامات الحريري**.

4. «الـمقامة : السادة» (**لسان العرب**، XII، ص. 506). انظر :
W. J. Prendergast, *The Maqâmât of Badi' al-Zamân al-Hamadhânî*, Londres, 1915, «introduction», p. 14.

ويتحدّى منتقده بتأليف مثلها[5]. يبدو أن مثل هذا التحدي يُؤَشِّرُ إلى أنه كان واعياً بالطابع الجديد لمشروعه : إننا نسْتَشِفُّ منه ذكرى آيات قرآنية معروفة تتحدى مُعارضي محمد أن يجاروا القرآن[6]؛ لكننا لا نرى الهمذاني في أية لحظة يرد على خصمه بكون المقامات تستوعب عدداً مدهشاً من الأنواع، وبالتالي، فالإجَادَةُ في إنشاء المقامات بُرْهَانٌ على المهارة في الأشكال المختلفة للكتابة العربية. يكتفي بالإشارة إلى الموضوعة المهيمنة في مؤلَّفه، أي الكدية، لكن المقامات ليست قاصرة على تلك الموضوعة. باختصار، يبدو كأنَّ الخوارزمي والهمذاني لم يريا في المقامات إلا مجال استثمارٍ للكدية، لا الحقل الخصب والـمُلْتَفَّ حيث تنمو نباتات من كل نوع.

تبدو كلمة مقامة في الرسالة ذاتها بمعنيين. فهي من جهة، تشير إلى خطابات أبي الفتح الإسكندري («مقامات الإسكندري»[7]) ؛ ومن جهة أخرى، فالهمذاني حين يُصَرِّحُ بأنه قد ألَّف أربعمائة مقامة[8]، لا تُحيلُ الكلمة فحسب على خطابات أبي الفتح، بل أيضاً على ملفوظ الظروف التي قيلت فيها ؛ فهي تدل إذن على مجموع المقامة، وتظهر بهذا المعنى في منطوق العنوان الذي يفتتح كل مقامة من المقامات.

وفي المقامات ذاتها، فإن كلمة **مقامة** تُسْتعمل ثلاث مرات، بدلالات ثلاث مختلفة[9]. اثنتان من هذه الدلالات مألوفة لدينا، أي «مجلس السادة» و«الحديث». الثالثة لها معنى «موعظة» ؛ فهي إذن تخصيصٌ داخل عمومية «الحديث». وقد ثبت وجود هذا المدلول الأخير في القرن الثالث عند ابن قتيبة في فصل من كتابه **عيون الأخبار**[10]، الذي يحمل العنوان التالي : «مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك». هذا الفصل، الذي يقابل فيه ابن قتيبة الجمع **مقامات** بالمفرد **مَقَام (لا مقامة)**[11]، مُخصَّصٌ لأقوال التقوى التي ينطق بها الزهاد. وسَيُعِيدُ الزمخشري في مطلع القرن السادس، تَحْيِينَ هذا المدلول في

5. **رسائل بديع الزمان**، ص. 389-390.

6. سورة **هود**، الآيات 16-17.

7. **رسائل بديع الزمان**، ص. 389.

8. المصدر نفسه، ص. 390.

9. **مقامات الهمذاني**، ص. 28، 136، 159.

10. II، ص. 333-343.

11. R. Blachère, «Étude sémantique sur le nom *Maqâma*», art. cit., p. 649.

خمسين مقامة مخصصة بأجمعها لمواعظ زهدية[12]. فالأمر كما نرى متعلق بنوع وعظي علاقته الوحيدة بمؤلف الهمذاني هي أنه مُدْمَجٌ في نسيجه، شأنه في ذلك شأن أنواع أخرى.

وماذا نقول الآن عن عدد «أربعمائة» الذي يجهر به مؤلفنا بكل فخر ؟ إنْ كان صحيحاً، فمن اللازم استخلاص أن ثلاثمائة وثمان وأربعين مقامة قد ضاعت، وهذا الأمر في حد ذاته ليس مدهشاً إذا ذكرنا ما أصاب المؤلفات القديمة من آفات. غير أنه من الممكن التساؤل إن لم يكن الهمذاني قد جاء بهذا العدد على سبيل المبالغة. ما يسمح بهذا التساؤل هو أن مؤَلِّفنا، في مناظرته مع الخوارزمي، يؤكد مقدرته على استعمال **أربعمائة** صنف في التَّرسُّلِ[13]: أن يؤلف مثلا رسالة إذا قُرئت من أولها إلى آخرها تكون كتاباً وإذا قرئت من آخرها إلى أولها تكون جواباً على ذلك الكتاب. والواقع أنه من العسير تَخَيُّلُ أربعمائة شكل من هذا النوع من اللعب اللفظي، خاصة وأن الهمذاني، خلال المناظرة، لا يُورِدُ إلا أحد عشر شكلا[14]. لن يكون إذن عدد «أربعمائة» العزيز على الهمذاني سوى فخفخة من فخفخات المجادلة....

ليس من الهَيِّن تكوين فكرة دقيقة عن الاستقبال الذي خَصَّ به معاصرو الهمذاني مقاماته. مرة أخرى نُكَرِّرُ أنَّ هؤلاء لم تكن لهم عن المقامات الرؤية الشاملة التي لدينا اليوم، كانوا أبعد ما يكون عن التكهن بالجَمِّ الغفير من مُقَلِّدي الهمذاني الذين سيُنْجِبُهُمْ طوال القرون[15]. لا يبدو أنهم استشعروا «الظاهرة الجديدة» التي يُمَثِّلُهَا مؤَلَّفه، فضلاً عن أنَّ فكرة مؤَلَّف مُنْبَتٍّ عَمَّا سبق كانت، إلى حد بعيد، غريبةً عن اهتماماتهم. لذا، فستكون لنا أكثر من فرصة نرى فيها المقامة تجري إحالتها على أشكال سابقة ؛ ولابد من انتظار القرن السادس، والخصومة التي أثارها مؤَلَّف

12. أنظر عبد الفتاح كيليطو : **الأدب والغرابة**، الفصل المعنون : «الزمخشري والأدب»، ص. 78-86.

13. **رسائل بديع الزمان**، ص. 74.

14. المصدر نفسه، 74-76.

15. لم نتمكن من الاطلاع على مقامة (لا توجد إلا مخطوطة) لأحد معاصري الهمذاني، عبد العزيز بن عمر الملقب بابن نباتة السعدي (المتوفي عام 405/1014) ؛ انظر : بروكلمان، **دائرة المعارف الإسلامية**، III، ص. 171، وبلاشير وماسنو : **مختارات**، ص 38-39. وهناك أيضا إشارة إلى **مقامات في الكيميا** لمؤلف من القرن الرابع : أبو الأصبع عبد العزيز بن تمام العراقي (انظر بروكلمان : **تاريخ الأدب العربي**، الترجمة العربية، الجزء الرابع، ص. 327).

الحريري، لكي تُسْتَخْلَص بعض السِّمات السائدة في المقامة.

سنستنتج ردود الفعل الأولى حول المقامات من فصل مُقْتَضب في **يتيمة الدهر** للثعالبي، وفصل مقتضب من **زهر الآداب** للحصري، ومن فقرة في **رسالة التوابع والزوابع** لابن شُهَيد. هؤلاء المؤلفون الثلاثة معاصرون للهمذاني، لكن ما معنى «معاصر» ؟ إلى أي عصر ينتسب الهمذاني ؟ أكان أبو نواس وأبو تمام، وهما على التوالي من القرن الثاني والقرن الثالث، يعتبرهما أدباءُ القرن الرابع شاعِرَيْن من عصر آخر أو معاصرين لهم ؟ وحده الجواب عن هذه الأسئلة (التي طرحناها في عُجالة) يتيح إزاحة الشكوك المصاحبة للتَّحْقيب الـمُفْتَرَضِ كلما دار الحديث حول مؤلفات الماضي.

مَظاهر ثلاثَة في المقامات

يُورِدُ الثعالبي (المتوفى عام 1038/429) في مختاراته مقتطفات واسعة من أشعار الهمذاني ورسائله، ومن الغريب أنه لم يشعر بضرورة الاستشهاد ولو بمقامة أو شَذْرَة من مقامة. ومع ذلك فقد كان يعرف الهمذاني : أنشده هذا الأخير أبياتاً لأبي دُلَف الخزرجي، هذه الأبيات ذاتها التي يقول عنها[16] إن الهمذاني نَسَبَها إلى أبي الفتح الإسكندري في بعض المقامات (الأولى في المجموع الذي وصلنا).

الجزء الأكبر في ذلك الفصل الـمُوجَز إطراء تقريظي على موهبة الارتجال وعلى الذاكرة العتيدة عند الهمذاني. «فقد كان يُنْشِدُ القصيدة التي لم يسمعها قط وهي أكثر من خمسين بيتاً فيحفظها كلها ويؤدِّيها من أولها إلى آخرها، لا يَخْرِمُ حرفا ولا يُخِلُّ بمعنى، وينظر في الأربعة والخمسة أوراق من كتاب لم يعرفه ولم يره نظرة واحدة خفيفة ثم يَهُذُّها عن ظهر قلبه هَذّاً ويسردها سرداً [....] وكان يُقْتَرح عليه عمل قصيد أو إنشاء رسالة في معنى بديع وباب غريب، فيفرغ منها في الوقت والساعة [...] ويُقْتَرح عليه كلُّ عويص وعسير من النظم والنثر فيرتجله في أسرع من الطرف....[17]». فإذا كان كلُّ ما يؤلفه الهمذاني، كما يلاحظ الثعالبي ذلك، هو ثمرة الارتجال، فيلزم أن نستنتج من ذلك أن المقامات صادرة عن المنبع ذاته. تلتزم **اليتيمة** الصمت حول هذه النقطة، لكن مؤلِّفاً من الغرب الإسلامي، ابن شرف القيرواني (المتوفي عام 1067/460)، يلاحظ في وصفه

16. **اليتيمة**، III، ص. 358.

17. المصدر نفسه، IV، ص. 256-257.

للمقامات أن الهمذاني «كان يُنْشِئها بديهاً في أواخر مجالسه[18]». سيكون الشريشي، الشارحُ المشهور للحريري، أقلَّ اقتضاباً، إذ يقول إن مقامات البديع ارتجالٌ وأنه كان يقول لأصحابه في آخر مجلسه أن يقترحوا غرضاً يَبْنِي عليه مقامةً فيقترحون ما شاءوا فيُمْلي عليهم المقامة ارتجالاً في الغرض الذي اقترحوه[19].

هذا الخبر (الذي لن يكتسب مدلوله إلا يوم سَتَنْكَبُّ فيه سوسيولوجية الأدب جِدِّياً على ظاهرة المجالس الأدبية في الثقافة الكلاسيكية) لا ينبغي أن يفاجئنا أكثر من اللازم. كان المؤلفون القدامى يُنَمُّون ذاكرتهم جيداً ؛ كان التعليم الذي يتلقونه قائماً أساساً على استظهار مؤلفات بأكملها وعلى تخزين سِجِلٍّ من الصيغ «الأدبية» مِيزَتُها الأساسية هي الحركية : تستطيع الانتقال إلى سياقات أخرى (بل وُجِدَتْ مؤلفَاتٌ تُقَدِّم لوائح منها لفائدة المؤلفين)[20].

وهكذا يقع تأليف المقامات في منتصف المسافة بين المكتوب والشفهي : يُمْلي الهمذاني نصوصاً فتدوَّنُ على الورق. بالإضافة إلى التكرار الذي نلحظه أحياناً في المقامات، فإن الارتجال يُفَسِّر ثباتَ الشكل السردي. لا ينبغي إرجاع تكرار هذا الشكل إلى افتقاد الإبداع، بل إلى الشروط التي تكوَّنَ فيها مُؤَلَّفُ الهمذاني[21]. ذلك الشكل مُسَاعِدٌ للذاكرة، وهو أيضاً يُقدِّم الإِطَار الذي تُدْرَجُ فيه في كل مرة مادة «جديدة».

يؤكد الثعالبي، في وصفه السريع للمقامات، بصورة خاصة، على مظهر، رغم أهميته، لا يُعْتبر كافياً، لأنه يميز شطراً بأكمله من الكتابة العربية الكلاسيكية : أناقة العبارة، والسجع، ومزج الجدِّ بالهزل[22]. ويلاحظ الثعالبي أيضاً أن المقامات تدور على الكُدْيَة، غير أنه يضيف أن موضوعات أخرى لا يحددها تعالج بها أيضاً[23]؛ وهكذا يربط المقامات بأشعار العُكْبَري وأبي دُلَف، اللذين صار اسمهما مُرَادفاً للكدية، ويرد ذكرهما

18. **مسائل الانتقاد**، تحقيق وترجمة شارل پيلا، الجزائر، 1953، منشورات كاربونيل، ص. 4.

19. **شرح مقامات الحريري**، طبعة محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1952، I، ص. 15.

20. مثلا : **جواهر الألفاظ** لقدامة، و**كتاب الألفاظ الكتابية** لعبد الرحمن بن عيسى الهمذاني. انظر يوهان فك : **العربية**، ص. 150-159.

21. تكرار شكل واحد هو إحدى خصائص الشعرية الكلاسيكية، التي نجدها مثلًا في القصيدة.

22. **اليتيمة**، IV، ص. 257.

23. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بكثرة في **اليتيمة**. السمَةُ الأخيرة التي يلاحظها هي الـمتَعلِّقَة بنسْبَة الخطاب : «أمْلَى [الهمذاني] أربعمائة مقامة نَحَلهَا أبا الفتح الإسكندري»[24]. وهذا ما يُذَكِّرُنا بعبارة «مقامات الإسكندري» التي لاحظناها في الرسالة الـمُحَلَّلَة أعلاه[25]. إذا أخذنا بحرفية تلك العبارة، فهي تشير فحسب إلى الأقوال التي ينطق بها البطل وتَتْرُكُ في الظل مَقَامَ الخطاب الذي يقوم بالتلفظ فيه عيسى بن هشام، الراوي. غير أن العبارة هي دون شك مجاز مرسل من باب التَجَوُّزِ بالجزء عن الكل، أي أنها تعني في الآن ذاته أقوال أبي الفتح والظروف السابقة عليها والمصاحبة واللاحقة.

لا واحد من هذه المظاهر (أناقة وسمو الأسلوب، الكدية، نِسْبَةُ الخطاب) خاص بالمقامات. أيُقَالُ إنه قد تولدتْ منْ اجتماعها «الظاهرةُ الجديدةُ» ؟ ستكون هذه في رأينا خلاصةً سابقةً لأوانها، إضافة إلى أنها من السهولة بمكان. لنتابع بصبر بحثنا.

إِعَادَةُ التجْميع الـموضُوعَاتي

يحتل الهمذاني بتسع عشرة مقامة وسبع وأربعين رسالة قسماً هاماً من كتاب الحصري (المتوفى عام 1022/413) : **زهر الآداب**. رغم أن المؤلف يتحدث، مثل الثعالبي، عن «أربعمائة مقامة[26]»، فلنا الحق في الاعتقاد بأنه لم يكن لديه، أثناء تجميعه لمختاراته، عددٌ يفوق ما بحوزتنا اليوم. والحال أن التسع عشرة مقامة التي استنسخها هي شَطْرٌ من الاثنتين والخمسين التي وصلتنا. فلو كان بحوزته متْنٌ أوسع، لكان قد أدمج في مختاراته، إنْ لم نفترض مصادفة نادرة الاحتمال، على الأقل مقامةً من الثلاثمائة والثمانية والأربعين التي لم تصلنا ؛ يمكننا إذن الاعتقاد بأنه قد اكتفى بتكرار العدد المذكور في رسالة الهمذاني.

يُفْتَتح **زهر الآداب** بالإشارة إلى مبدأ يوجه ما تضمنته من مختارات : «وليس لي في تأليفه من الافتخار، أكثر من حسن الاختيار، واختيار المرء قطعة من عقله، تدلُّ على تخلُّفِه أو فضله»[27]. معايير الاختيار ليست محددة، لكن من الواضح أنها مرتبطة بالفضاء

---

24. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

25. انظر فيما سبق، ص. 83.

26. **زهر الآداب**، I، ص. 305.

27. المصدر نفسه، I، ص. 36.

الثقافي الذي يتحرّك فيه الحصري. النصوص المختارة هي تلك التي اعتبرها الإجماعُ مرجعيَّةً وجديرةً لذلك بأن تُدَوَّنُ وتُدَرَّسُ و**تُكرَّرُ**. وتوزيعها في الكتاب لا يخضع لاختيار جغرافي (كما هو الحال في **اليتيمة**)[28]، بل موضوعاتي. وهكذا فإن تَشتُّتَ النصوص يجري تلافيه بتجميع النصوص في مجموعات يكون محورها موضوعة ما. كل نص يبدو حينئذ شَذْرَة متقوقعة حول ذاتها، وانعكاساً للنصوص المحيطة به. إن التمَاعَ الانعكاسات منْذُورٌ لأن يستمر في الإنتاج المستَقْبَلِ، والذي **يجب** أن يندرج في مجال الموضوعات التي جمعها الحصري.

المظهر التجزيئي في زهر الآداب في علاقة مع ممارسة العَيِّنَة. والعيِّنةُ في إحالتها على المجموع الذي انبثقت عنه، تتوقع صيغة إعادة إنتاجها، لأنها هي ذاتها ليست إلاَّ أثرَ إعَادَة كتَابَة ؛ إنتاجُها هو في الوقت نفسه، بَرْمَجَةٌ لإعادة إنتاجها. نُفْضِي هنا، عبر المختارات، إلى سِمَةٍ هامة من سمات الكلاسيكية العربية : الشَّذْرة، القطعة القابلة للانفصال، وذلك لأن الاهتمام مُوَجَّهٌ لموضوعة لا تَتَحَيَّنُ إلا في قطعة نصية موجزة نسبياً.

وإذْ تَقَرَّرَ هذا، فينبغي توَقُّعُ أنَّ المقامةَ لا تهم الحصري باعتبارها سلسلة نَظْمِيَّةً ؛ بل يوردها لأجل أحد عناصرها. **المقامة الحمْدانية** تتضمن عدة موضوعات، لكن ما جعل الحصري يُورِدُهَا هو وصف فرس (وهو الجزء المركزي فيها)، وتحديداً في سياق يتضمن نصوصاً تعالج الموضوع ذاته[29]. التوافق الموضوعاتي هو وحده الذي يربط هذه المقامة بالنصوص المجاورة لها. لهذا السبب، فإن التسع عشرة مقامة التي اختارها الحصري لا تُكَوِّنُ كتلةً واحدة داخل المختارات، بل توجد موزَّعَةً حسب القرابة الموضوعاتية التي تربطها بنماذج شعرية أو نثرية عاش مؤلفوها في عصور مختلفة. وهكذا يَتَسَامَى الموضوعُ على القائلين وعلى القرون ؛ ويتسامى كذلك على أشكال الخطاب لأنه قد يَتَشَكَّلُ في مقامة كما في قصيدة أو رسالة.

من وجهة النظر هذه، تندمج المقامة تماماً في الإنتاج السابق. غير أن مظهرها الشكلي، أو إن شئنا، مسارها السردي، لا يُؤْخَذُ بعين الاعتبار ويبدو عَرَضاً طارئاً. في التصميم العام للمختارات، يكون خطاب أبي الفتح الـمُشكِّلُ للمتتالية المركزية في

28. النصوص فيها موزعة حسب المؤلفين، والمؤلفون، حسب الأقاليم.

29. **زهر الآداب**، II، ص. 369-371.

المقامة، هو وحده الملائم عموماً. هذا الخطاب هو الذي يحْكُمُ اختيارَ المقامة ويُعَيِّنُ لها المحيطَ الدلالي الذي ينبغي لها أن تندرج فيه. لا يمكن للمتتالية الأولى والمتتالية النهائية أن تطمحا سوى إلى دور المساعد أو الـمُصَاحِب للمتوالية الوسطى التي هي حقاً، إذا استعرنا عبارة عزيزة على دارسي الشعر العرب، واسطة العِقْدِ.

لكن، ما نوع الـحَلْيِ الذي ينتسب إليه مجموع العِقْد ؟ يورد الحصري، في كل مرة، المقامة كاملة، حتى وإنْ لم يتعلق بغرضه إلا جزء من مسارها. صحيح أن المقامة لا تتنافر مع السياق الموضوعاتي الذي تندرج فيه، لكن حركتها السردية تُفْرِدُهَا في عزلة مُسْتَعْصية.

لم يذكر الهمذاني، ولا الثعالبي، بصدد المقامة شكلاً قد يكون سابقا عليها. هذه القضية ليست هَيِّنَة ؛ يَتكوَّنُ أحياناً لدينا انطباعٌ بأن المقامة، يوماً من الأيام، انبثقت بشكلها النهائي من رأس مؤلفها. لكن الحصري كان له رأي مخالف. إذ يقول إن ما سبّبَ للهمذاني تأليف مقاماته هو إطلاعه على «أربعين حديثاً»[30] لابن دريد (المتوفى عام 933/321). وبما أن أيًّا من مؤلفي التراجم لم يذكر شيئاً في ترجمة ابن دُرَيد عن هذه الأحاديث، فإننا نأخذ بالشك في قيمة هذه الشهادة التي انفرد بها الحصري والتي لم تُثِرْ أيَّ صدى عند المؤلفين اللاحقين[31]. ولو كان الحصري قد اطلع حقاً على هذه الأحاديث المفترضَة، لكان قد أورد بعضاً منها في جوار المقامات التي اختارها، فمجموعته -كما نعلم- تقوم على تجميع النصوص تبعاً للتوافق الموضوعاتي.

سنعود في الفصل الموالي إلى هذه المسألة. إن كل الذين درسوا المقامة قديماً وحديثاَ، يحسُّون بالحاجة إلى إرجاعها لنص آخر، أو يذكرون بصددها، وفي عجالة، نصوصاً أخرى، حتى وإنْ ظهر أنَّ هذه الأخيرة، هي في النهاية، مثل الأربعين حديثاً، سرابٌ. هذا الموقف يمليه التحدي الذي لا تنفك المقامة عن طرحه ؛ تؤدي الرغبة في الرد على ذلك التحدي بالضرورة إلى ربطها برابط تبعاً لمظهر واحد أو عدد من مظاهرها، غير أن ذلك لا يمنعها من التأرجح من جانب لآخر تبعا لحركة الموج. سنوجه نظرنا الآن إلى مُؤَلَّفٍ للأندلسي ابن شُهَيد، ورغم أنه ليس مقامة (لكن، هل هذا صحيح، مادمنا لم نضع اليد على تعريف لهذا الشكل ؟)، فإنه يستضيف الهمذاني في ديوانه العجيبة.

---

30. المصدر نفسه، I، ص. 305.

31. ينقل ياقوت، دون تعليق، نص الحصري (**معجم الأدباء**، II، ص. 170-171).

القَرِيـــــن

حين نقرأ **رسالة التوابع والزوابع**[32]، لا يمكننا إلا تَذَكُّرُ **المقامة الإبليسية**[33]، وملخصها أن عيسى بن هشام أَضَلَّ إبلاً له، فانتهى في طلبها إلى «وادٍ خضر» حيث صادف شيخاً. فأخذا في حديث الشعر. أنشده الشيخ قصيدة ادَّعى أنه هو صاحبها، لكن الراوي يُنَبِّهُهُ حانقاً أن القصيدة لجرير. فيقول الشيخ : «ما من أحد من الشعراء إلا ومعه معينٌ منا وأنا أمليتُ على جرير هذه القصيدة وأنا الشيخ أبو مُرَّة [= إبليس][34]». ثم غاب بعد أن أرشد الراوي إلى الطريق الذي ينبغي أن يسلكه ليعثر على إبله.

لنر الآن ماذا يجري في **الرسالة**. أثناء نظمه لقصيدة رثاء، خان الإلهام ابن شهيد وأُرْتِجَ عليه ؛ فإذا بفارس قد اتكأ على رمحه يَظْهَرُ ويجعله يَستردُّ إلهامه الشعري. يقدِّم هذا الكائن الغريب نفسه باسم زُهير بن نُمَير ويُعْلن أنه صاحبُ ابن شهيد. ثم قصدا معاً وادي الجن، وهو مجلس رعوي يجتمع فيه «أصحاب» المؤلِّفين المشهورين. وخلال حديثه مع هؤلاء ينشدهم ابن شهيد قصائده ويتلقى الثناء والإعجاب.

استمر الاعتقاد الجاهلي بشيطان الشعر في النسق الشعري اللاحق، لكن على صورة مُخلَّفَات غريبة وطريفة. فقد تغلب عليه التصور «الـمُحْدَثُ» عن الشعر باعتباره صناعة تستلزم الاحترام الأمين لقواعدها. لذا يمكن القول إن المؤلفات حول الشعر، بتقديمها لوصفات المهنة، قد طردتْ الجنِّي من المشروع الشعري وجعلت الاعتقاد بتقمص الجن اعتقاداً بالياً.

إضافة إلى تَخَيُّلِ «الأصحاب»، تشترك **الرسالة** والمقامة في هذه النقطة الأخرى : التنقل والسَّعْي. صحيح أن التجوال في وادي الجن لا يمكن أن يكون في مستوى التطواف عبر مملكة الإسلام. لكن ذلك لا يمنع أنه في كلتا الحالتين، تُقْطَعُ السَّفَرَ توقفاتٌ تزدهر أثناءها الأحاديث العَالمة و«مشاهد» البلاغة[35]. إن التنقل، سواء أكان ذلك في الفضاء الجغرافي أو الأسطوري، يُقَدّم الإطار العام الذي تنتظم داخله العناصر الأشد اختلافاً. ومن ثم الطابع اللامتجانس والمركَّب للمقامات و**للرسالة**.

---

32. **رسالة التوابع والزوابع**، تحقيق بطرس البستاني، بيروت، 1967.

33. **مقامات الهمذاني**، ص. 181-185.

34. المصدر نفسه، ص. 184.

35. تنطبق الملاحظة ذاتها على **رسالة الغفران** للمعري.

النقطة المشتركة الثالثة : إن ابن شهيد، مثل بطل الهمذاني، كائن هَجِين : يُسَاجِلُ الشعـراء كما يُسَاجِلُ الناثرين، وأفضل تقريظ يناله هو : «وما ندري أنقول : شاعر أم خطيب ؟»[36]. تتوالى أو تتعاقب في الرسالة الأنواع الأكثر اختلافاً : الأغراض الشعرية، والنقد، والحوار، والصورة الشخصية، ووصف الأشياء، والمعارضة، إلخ...

هوية كل «صاحب» (اسمه وكنيته)، وصورته الشخصية، وما يلقيه ابن شهيد من خطاب بحضرته، وردُّ فعله أمام هذا الخطاب، ذاتُ علاقة وثيقة بالصورة التي خلَّفَها رَسِيلُهُ الأرضي (أو الإنسي). وهكذا يتمثَّل القرين الشيطاني لأبي نواس متخبطاً في سكره، في حان يديره رهبان نصارى[37]. ما ينشده ابن شهيد آنذاك من أبيات انعكاسٌ للأبيات الخمرية والماجنة لأبي نواس. تتغير النبرة بالطبع حين يلتقي المسافر بِـ «صاحب» أبي تمام أو المتنبي.

تنبغي ملاحظة أن ابن شهيد يجعل التخييل يمتد إلى توابع الناثرين (الخطباء)، في حين أن التقليد يقول بأن الشعراء هم وحدهم الذين تُفْتَرَضُ استفادتهم من العون الخارق. يظهر الهمذاني في حلقة تضم عبد الحميد الكاتب والجاحظ. كيف سيجري الحكم على مؤلَّفه ؟ بعبارة أخرى، ما هي خَصيصَةُ المقامات التي ستجذب ابن شهيد وتثير فيه رغبة المحاكاة ؟

كل ما اختارته الرسالة من مؤلَّف الهمذاني هو الوصف الذي كان يُعْتَبر غرضاً مستقلاً حتى وإن كانت كل الأغراض، تبعاً لملاحظة ثاقبة لابن رشيق بقِيَتْ غير مُسْتَثْمَرَةٍ، راجعةٌ إلى باب الوصف[38]. يقترح ابن شهيد على الناثرين المعْجَبين وصفاً للبرغوث والثّعلب[39]، وكذا رسالة الحلواء[40]، وهي تُذَكِّرُ في بنيتها **بالمقامة المضيرية**. من المعلوم أن أبا الفتح في هذه المقامة قد دعاه تاجر نَفَاجٌ وثرثار ليأكل مضيرة، فوجد نفسه مُجْبَراً على أن يستمع بصبر إلى وصف الدار وما تحتويه من أشياء مختلفة. تستهدف ثرثرةُ التاجر تعليل إدراج ما لا يُحصى من القطع الوصفية في المقامة. وكذلك الأمر في رسالة

36. **رسالة التوابع**، ص. 131.

37. المصدر نفسه، ص. 104-111.

38. **العمدة**، II، ص. 278.

39. **رسالة التوابع**، ص. 1251-127.

40. المصدر نفسه، ص. 119-122.

الحلواء إذْ أن وجود أحد الشَرهينَ في حانوت حلواني يُعَلِّلُ وصفَ الأنواع المختلفة من الحلوى.

تخبرنا **الرسالة** عن موقف المؤلِّف الكلاسيكي من سابقيه. إنه لا يحاول تقليدهم بقدر ما يحاول التنافس معهم ؛ وهكذا يتناول الغرضَ ذَاتَهُ والموضوعَ ذاته اللذين أجاد فيهما كل واحد منهم. المجاولة مع «صاحب» الهمذاني قائمة على وصف الماء في **المقامة المضيرية** ؛ يُنْشِئ ابن شهيد نصاً في الموضوع ذاته، فيكْمَدُ الهمذاني لتفوق منافسه الشاب عليه، ويغيبُ في باطنِ الأرضِ ليُخْفِيَ خِزْيَه.... [41].

تبدو **الرسالة**، بمعنى ما، تمريناً في الفخر. يُلَمِّحُ ابن شهيد إلى أن معاصريه لا يُقدِّرونَه إلا تقديراً فاتراً[42]، ويمكن الاعتقاد بأن هذا السبب هو ما جعله يلتفت نحو الأموات المشاهير الذين يمنحونه الثناء ويذهبون أحياناً إلى الاعتراف بتفوقه. غير أنه لاينبغي الغَلَطُ في نية ابن شهيد والاعتقاد بأن غروره وحده هو موضوع الخلاف. فهو إذ يُعْلِنُ نفسه مساوياً أو متفوِّقاً على المؤلفين القدامى، فذلك لأنه يتمَاهَى بهم ويُدِيمُ آثارهم بأمانة بلغت درجة أنهم يَتَعرَّفُون على أنفسهم فيه. الأمر مشَابِهٌ تماماً حين نقول عن شخص ما بأنه «أحمق من هَبَنَّقَة»، في حين أن الجميع يعلم أن هبنقة هو النموذج وإذن فهو مقياس الحماقة. ابن شهيد منشغل في كل لحظة بالحصول من نماذجه على الإجازة، أي الشهادة التي تُثْبِتُ أنه لا ينحرف عن السبيل الـذي نَهَجُوه. إنشاءاته تكريمٌ للماضـي، منبع البلاغة والاجادة في القول ؛ وما يُطَالِبُ به هو وَضْعُ التَّابع.

يتجلَّى مفهوم القَرين، الـمُهَيْمِنِ في الشعرية الكلاسيكية، بصور مختلفة في **الرسالة**. أوَّلاً، رغم أن وادي الجن بَاهِتٌ ومَرسومٌ في خطوطه الكبرى، فهو نسخة من العالم الأرضي. ثم إن التوابع هم، جسداً وروحاً، على صورة المؤلفين الذين يخدمهم هؤلاء التوابع. وأخيراً، فالنصوص التي يؤلفها ابن شهيد مطابقة لنصوص الشعراء والناثرين الذين يصادفهم في طريقه.

سلوك الهمذاني لم يكن مختلفاً. هو أيضاً قد تشَتَّتَ في كائنات التخييل التي وَهَبَها القول. هو أيضا مَجَّدَ نفسه بطريقة غير مباشرة حين جعل الحاضرين ينطقون بأحكام

41. المصدر نفسه، ص. 127-129.

42. المصدر نفسه، ص. 116.

الثناء على أبي الفتح. وهو أيضاً قد هيأ في مقاماته خَلْفِيَّةً تأسيسية، تَضُمُّ كلَّ أولئك الذين، من امرئ القيس حتى أبي دلف، يُكَوِّنُون المرجعَ. والهمذاني نفسه قد تمَّ قبوله، ومنذ زمن مبكر جداً، في سَمَاء النماذج.

خَلْفَ الذِّكْرَ الوجيز للهمذاني في **الرسالة**، ينبغي الاحتفاظ، في هذا المؤلَّف، بالمشهد التخييلي الذي يُشَيِّدُه. يستعيد ابن شهيد اعتقاداً قديماً ويُضَخِّمُه ليطابق المقصد الذي يهمه. تُهَيِّئُ له إعادةُ تحْيينِ نماذج الماضي عاكساً صُلباً وثابتاً، يمنح لمؤلفاته انعكاساً مع الحفاظ على نوعيتها وقيمتها. غير أنه إذا كانت هذه المؤلفات تتيح استشفاف التقليد، فما هو حال التشخيص التخييلي الذي وضعه ابن شهيد ؟ لماذا لا يُذَكِّر بإنشاءات سابقة مماثلة ؟ لماذا يتوسع بهذا القدر في **الشعر** وتفريعاته ويترك في الظل **التخييل** وأنواعه ؟ الأسئلة ذاتها قد تُطْرَحُ على المقامات التي لا تجيب عنها صراحة. ربما قد نجد بدايةً لجوابٍ بتحليل البنية السردية الكامنة في المقامات، والتي لم يَرَ المؤلفون الذين استعرضناهم ضرورة ملاحظتها. ربما قد نستطيع آنذاك تقريرَ ما يُكَوِّن فَرَادَة المقامة.

الفصل السابع

التّرابُـــط

البِنْيَةُ السَّرْدِيَّة

تبدو الموازنة التي أقامها الحصري بين المقامات و«الأربعين حديثاً» لابن دريد لغزاً مثيراً للحَنَق. فمن جهة، وَحْدَهُ الحصري يذكر هذه الأحاديث التي لا يشير إليها أيُّ مؤلِّف من مؤلفي التراجم ؛ ومن جهة أخرى يتحدث عنها كأنَّما قد كانت معروفة، والوصف الذي يعطيه عنها يترك انطباعاً بأنه قد اطلع عليها ؛ ويقول بأن فيها تنوعاً كبيراً في المواضيع، وكذا «في مَعَارِضَ عجمية وألفاظٍ حُوشِية»[43].

لم يفت النقد الوضعي، المتيقظ كلما تعلق الأمر بِـ «المصادر» والأصل، أن يهتم بنص الحصري. فَتَح زكي مبارك الملف من جديد، بعد مرغليوث[44]، ولاعتقاده بأن الحقيقة ظلت محجوبة[45]، فقد انبرى لـ «إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون في نشأة المقامات»[46]. حين رجع إلى **كتاب الأمالي** للقالي (المتوفى عام 967/356)، عثر فيه على

43. **زهر الآداب**، I، ص. 305.

44. «**الهمذاني**»، دائرة المعارف الإسلامية، II، ص. 257.

45. زكي مبارك، **النثر الفني في القرن الرابع**، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت.، I. ص. 242.

46. عنوان مقال زكي مبارك، نشره في **المقتطف**، 86، 1930. ونجد بياناً عن المراجع حول هذه المسألة في كتاب بلاشير وماسنو : **المختارات**، ص. 39.

ستين نصاً مروية عن ابن دريد، فقرر أن يرى فيها الأربعين حديثاً. لكن بأي ثمن ؟ «إذا غضضنا النظر عن الأحاديث القصيرة جداً التي نقلها القالي عن ابن دريد وعدَدْناها مما رواه عن شيوخه أو ممَّا وقع إليه من كلام الأعراب، كان من أحاديثه المتشابهة في القدْر والوضع والأسلوب قريباً من الأربعين»[47]. إن إلْغاء العشرين حديثاً تخضع لمعيار قابل للنقاش : الطول ؛ أما عن قِدَمِها فكيف التيقن من ذلك ؟ أليس من طبيعة المعارضة أن تتظاهر بالقِدَمِ ؟ ماذا نقول عن الأربعين الباقية ؟ إمَّا أن ابن دريد الذي يُحيلُ على سلسلة من الرواة، ليس إلا راوياً محضاً ؛ أو أنه، بالقدر الذي تقَرَّرَ فيه كونه لا يتورَّعُ عن الوضْع[48]، هو مخترعها. غير أن النِّسْبَة المزيفة تحتاج كي تُوهِم بالأصالة، أن **تحاكي** نصوصاً سابقة، حتى وإن حَرَّفَتْ بِمكْر مقْصد تلك النصوص. وفي الحالين معاً، الرواية أو الاختراع، تكون القاعدة هي الإحالة على سابقٍ، ولا يكُفُّ الأصلُ عن التراجع إلى الوراء.

إن مبارك، وهو منشغل بالإعلان الـمُتَحَمِّس على أن القضية مفروغ منها[49] وأن الهمذاني ليس المبتدع الحقيقي للمقامات، لا يُقَدِّم إلا استدلالا هَشّاً لِدَعْم فرضيته. ما الخصائص التي قد يكون الهمذاني استعارها من ابن دريد ؟ يلاحظ مباركَ أن «طريقة [الهمذاني] تختلف عن طريقة ابن دريد[50]». أيُّ سبيل إذن ينبغي اتباعه للبحث عن القرابة التي تربط بينهما ؟ القول بأن كليهما يميل إلى الصَّنْعة[51] وإنهما «يمزجان نثرهما بأمثال وأشعار»[52] لا يفيدنا في شيء لأن هذه خَصيصَة أسلوبية مشتركة بين الـجَمِّ الغفير من المؤلفين العرب. والقول «إنَّ أكثر ما رُوِيَ (...) عن ابن دريد من الأحاديث جرى على ألسنة ناس مجهولين : فأشخاصه يكونون أحيانا من الأعراب، وتارة يكونون من أقْيَالِ اليمن الذين لا يعْرفُ لهم اسم ولا يُحْفظُ لهم تاريخ، وأحيانا يكونون من النَّكِرَاتِ التي لا يُعْرَف لها وجود»[53]، يعيدنا إلى الخطاب المنحول والخطاب التخييلي، أي إلى أنماط من الخطاب لا إلى أشخاص.

---

47. **النثر الفني**. I، ص. 282.

48. يورد مبارك بهذا الصدد بعض شهادات القدماء ؛ **النثر الفني**، I، ص. 283.

49. المرجع نفسه، II، ص. 282.

50. المرجع نفسه، I، ص. 246.

51. انظر الأصل الفرنسي لكتاب **النثر الفني** : Mubârak, *La Pros^e arabe au IVe siècle*, p. 102.

52. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

53. **النثر الفني**، I، ص. 282.

ليس ما هو أكثر مشروعية من البحث عن إجراء الترابط بين الـمقامات ونصوص أخرى ؛ بل يمكن القول إن مؤلَّف الهمذاني يبدو وكأنه يتَطَلَّبُ أكثر من غيره، أنْ نُوازِنَهُ بمؤلفات أخرى. كان النُقَّاد القدامى شَغُوفِين بأنْ يُورِدُوا بصَدَدِ بيت من الشعر، أبياتاً قريبة منه في الشكل أو المعنى ؛ ويَصِلُون بذلك إلى تتبع «معنى»، ببعض اليقين، عبر «الصُوَرِ» التي يتخذها عند مختلف الشعراء. لكنهم لم يغامروا بمحاولة تطبيق ذلك على المقامات ؛ واكتفوا، في أغلب الأحيان، بملاحظة مظهر من مظاهر المقامات والإشارة إلى شكل الخطاب الذي يندرج فيه ذلك المظهر ؛ أما تسمية منْ سَبَقَ الهمذاني، فلم يفعل ذلك إلا الحصري وحده.

المظاهر المتعددة للمقامة تجعل الترابط ممكناً، بل ضرورياً، شَرْطَ أن لا ننسى أننا في كل مرة لا نتعامل إلا مع مظهر واحد. ليس من المنهج الجيِّد أن يُغَشِّي على بصرنا واحدٌ من الانعكاسات، فَنُضَخِمُهُ ونُعْلِن أنه أصل المقامة. يطرح مؤلَّف الهمذاني إمكانيات عديدة للترابط ؛ ففي هذا النسيج المتراصِّ، يختار القارئ بعض الخيوط فحسب، ويربطها بنسيج سابق، غير أن هذا الاختيار مشتبك بوجهة النظر التي أمْلَتْهُ، وبالمظهر الذي يجري فحصه.

سلف أن رأينا أن الثعالبي والـحصري، باعتبارهما قارئين، قد أبرزا ثلاثة مظاهر في المقامات : الأسلوب الرفيع والأنيق، موضوعة الكدية، نِسْبَةُ الخطاب. سيتفق الجميع معنا أنْ لا واحد من هذه العناصر، إذا اعتبرناه على حدة، خاصٌ بالمقامة. لكن يوجد مظهر رابع لم يصفَاه، رغم كونه واضحاً في تكراره. تكفي قراءة المقامات الأولى لإدراك أن الأفعال السردية تتبع في كل واحدة منها، تسلسلاً ثابتاً. ويُوَجِّه قراءةَ المقامات الأخرى تَوَقُّعٌ، يَخيبُ أحياناً، بعودة هذا التسلسل ذاته. هذه البنية السردية بالذات هي ما لا نجده، على الأقل **حرفياً**، في النصوص السابقة على نصوص الهمذاني. عبثاً نُحَاوِلُ، إذْ يَتَكَشَّفُ الترابط عن كونه مستحيلاً أو غير ذي فائدة. صحيح أننا أحياناً نعثر مُصادفة على نص يظهر أنه يمتلك بنية مشابهة لبنية المقامة، غير أنه في لحظة أو أخرى، يتجلى الاختلاف ونتخلى عن محاولة المقارنة. وإذا كان الحال هكذا، فنحن مُجْبَرُون على الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة، تكون البنية السردية هي الأشد استعصاءاً على الترابطات، وأنها، في النهاية، تُشَكِّلُ الخصيصة الذاتية للمقامة. كيف سندرس تلك البنية ؟ أردنا في البداية مقارنة الاثنتين والخمسين مقامة من مقامات الهمذاني، وانطلاقاً

من ذلك التنضيد، نَجْلُو البنية السردية المشتركة بينها ؛ لكن لكون هذا العمل لن يفيدنا أكثر مما عَلِمْنَاه بطريقة حدسية، آثرنا أن نقود بحثنا في اتجاه آخر. بدا لنا من المهم اختيار مُقَارَبَة سلْبية، أي أننا سنُحَلِّلُ النصوص القريبة من المقامة، وسنكون متنبهين لِلسِّمَات التي تميزها عن ذلك الشكل ؛ وسيكون بإمكاننا آنئذ أن نُحِيطَ، بصورة غير مباشرة، بصفات المقامة.

أية نصوص ؟ كي لا تكون المقارنة مجّانية، يلزم العثور على نصوص لا ترتبط بالمقامة في تتابع لحظاتها السردية فحسب، بل إضافة إلى ذلك، تكون ذات مواضيع قريبة من تلك المسيطرة في مجموعة الهمذاني. وبناء على هذا المطلب، اخترنا نصين قصيرين نسبياً، يوردهما الحصري ضمن مختاراته، مباشرة قبل **المقامة المكفوفية**[54]. الموقع الذي يحتلانه ليس بدون دلالة : يجمع الحصري في مكان واحد، كما رأينا، نصوصاً تترابط بموضوعها. ورأينا أيضاً أن ما يهم الحصري في المقامة ليست البنية السردية، بل الموضوع الذي تعالجه[55]. لم نتساءل إن كان قد أورد في جوار المقامات نصوصاً موضوعها هو الكدية. والحال أن النصين اللذين نحن بصددهما يجيبان بالإيجاب على هذا السؤال. قد نندهش لكون الباحثين لم يلتفتوا لهذين النصين، مع أن في وجودهما بجوار **المقامة المكفوفية**، وفي تشخيصهما للكدية، ما يجعلهما يلفتان النظر ويوقظان شيطان المقارنة. والسبب هو اعتبار كتاب الحصري تجميعا متنافراً، فلم يهتم أحد بإبراز المقْصَد[56] الذي يُنَظِّمُ استدعاء النصوص ويُقَرِّرُ موقعها في السياق المباشر وفي السياق العام.

التَّعْدِيل

كنا نتعامل إلى حد الآن مع نصوص تُقدِّمُ نفسها تحت تسمية **مقامة** ؛ كنا ننطلق من تسمية ونحاول رصْد السمات النصية التي تُغَطِّيهَا تلك التسمية. يلزم الآن اتباع الطريق المعاكس : الانطلاق من نصوص لم يتحدَّد نوعها، ودراسة تركيبها وملاحظة ما إذا كانت ستُنْتِجُ التسميةَ التي هي موضع بحثنا. هذا هو النص الأول من النصين الواردين في

54. **زهر الآداب**، IV، ص. 1132-1134.

55. انظر فيما سبق، ص. 87-88.

٥٦. انظر : M. Arkoun, *Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IV^e/X^e siècle*, op. cit., p. 146 et sv.

مختارات الحصري : «قال إسحق بن إبراهيم الموصلي : وقفتْ علينا أعرابية فقالت : يا قوم، تعثَّر بنا الدهر، إذْ قَلَّ منا الشكر، وفارقَنا الغِنَى، وحالفَنَا الفقر، فرحم الله امرأ فَهِمَ بعقل، وأعطى من فضل، وواسى من كَفَاف، وأعانَ على عَفَاف[57]».

هل نحن هنا أمام مقامة ؟ الجواب بالإيجاب أو بالنفي لا يُغَيِّر شيئاً من المهمة الملقاة على عاتقنا والتي تبقى في الحالين معا متشابهة : ينبغي أن نقول ما يجعل من هذا النص مقامة، أو ما يُبْعِدهُ عنها. فلو اعتبرنا، مثلاً، أن هذا النص ليس مقامة، فلابد، انطلاقاً من المعرفة الحدسية التي لدينا عن هذا الشكل، أن نُعَيِّنَ التعديلات التي ينبغي إدخالها على محكي إسحق الموصلي ليصير مقامة.

ينتسب خطاب الأعرابية المسجوع إلى الأسلوب الرفيع (من المعلوم أن الأعراب كان يقال عنهم إنهم أقرب إلى العربية «الخالصة» من الحضر). لن نتوقف مطلقاً عند هذا المظهر : فلأن السجع ليس قاصراً على المقامة، لا يمكن اعتباره معياراً حاسماً يتحكم في منح تسمية «مقامة» إلى نص من النصوص.

وبالمقابل، فإن موضوعة الخطاب وثيقة الارتباط بالموضوعة المهيمنة في مؤلف الهمذاني. تحاول الأعرابية بخطابها استدرار عطف مستمعيها، وذلك الخطاب موضوعُ مُبَادَلة مقابل المال. لكن صِيَغ المبادلة أكثر تعقيداً. تتضمن موضوعة الكدية بُعْداً أخلاقياً دينياً بإدخالها تَقَابُل سائل/ واهب، وهو تَقَابُلٌ ذو أشكال ثابتة وممثلين طارئين ومتغيّرين. قد تُحْدِثُ تقلُّبات الحظ استبدالات في الأدوار، من دون أن يتفكك التقابل. المتسوِّل أحد طرَفَيْ عَلاَقَة تصبح قابلة للإدراك بمجرد حضوره.. ويستتبع ذلك أن المشهد الذي يقوم بعرضه يجب أن يثير التأمل في نِسْبِيَّةِ الأوضاع والمراتب، وفي دوام صور التقابل، والطابع المؤقت والقابل للاستبدال للممثلين الذين ينتظمون في إطاره. ما تحاول الأعرابية توصيله إلى مستمعيها هو هذه الحقيقة البسيطة جداً : قد أكون في وضعكم، وأنتم في وضعي.

كيف تُكْبَحُ هذه الآلية القاسية ؟ كيف تُنْهى حركةُ دولاب الحظ أو تُوقَف وتُتَوَّقى سقطات كريهة ؟ بوسيلة واحدة : الاعتراف بالجميل (الشكر)، الذي يتجلى أساساً في السخاء بما يفيض عن الحاجة. إن غياب الشكر، الذي يعني التَّعَامِي عن تقلُّبات الدهر

57. **زهر الآداب**، IV، ص. 1131-1132.

وعن الطابع العَرَضي للأوضاع، لا يمكن إلا أن يؤدي إلى عكس الحال التي نحن عليها. ولأن الأعرابية لم تكن شاكرة بما فيه الكفاية، فقد تحولتْ من الغنى إلى الفقر ؛ وذلك ما يمكن أن يحصل لمستمعيها، إن لم يستخلصوا العبرة من مثالها. لابد دوْرِياً من دفعة كي لا ينقلب الدولاب ؛ وعبارات الشكر هي بمثابة دفعات تمنعه من السقوط إلى الجانب الآخر.

تُعَبِّرُ الكدية عن ذاتها في مؤلَّف الهمذاني بصيغتين : صيغة وقحة صَفِيقَة كما في **المقامة الساسانية**، وصيغة وقورة احتفالية كما في **المقامة البخارية**. غير أنه سواء أكانت النبرة عابثة أم جادَّة، فإن التَّقابُل سائل/ واهب حاضرٌ دائماً، مع التهديد الضمني الجاثم على مَنْ هو مؤقتاً في موقع الواهب. إن المكدي، على طريقته، واعظ ناجح : تقوم الموعظة بتشكيل خطابه. ومن هذه الناحية، فإن أحد معاني كلمة **مقامة** : «الخطاب الوعظي»، يَتَغَلْغَلُ إلى نص الهمذاني. فهو حين يجعل الكدية في الصدارة، لا يقطع الصلة بالاستيحاء الأخلاقي الديني للوعاظ، مثلُ أولئك الذي نـجدهم مثلاً في **عيـون الأخبـار** لابن قتيبة. بل يمكن اعتبار المكدي أشد إقناعاً من الواعظ، لأنه يؤثر على المستمعين في ذات الوقت بخطابه وبمظهر الـمتسول ضحية نوائب الدهر ؛ إنه يطرح نفسه مثالاً ويشير إلى السلوك الواجب اتباعه بهدف الإفـلات من سوء الـحظ.

هذا خطاب لأبي الفتح، مبني حسب النموذج ذاته لخطاب الأعرابية : «يا أصحاب الخزُوز المفروزة. والأرْدية المطروزة. والدُّور المنَجَّدة. والقصور المشيَّدة. إنكم لن تأمنوا حادثاً. ولن تعدمُوا وارثاً. فبادروا الخير ما أمكن. وأحسنُوا مع الدهر ما أحسَن[58]». ويستذكر أبو الفتح بَذْخَه الغابر، ثم يعود إلى حاله الراهنة قبل أن يَسْتَمِيحَ المستمعين : «فها نحن نرْتَضِعُ من الدهر ثَدْيَ عقيم. ونركب من الفقر ظهرَ بَهِيم. فلا نَرنو إلا بعين اليتيم. ولا نُمدُّ إلا يَدَ الغَرِيم. فهل من كريم يَجْلُو غياهب هذه البُؤوس. ويَفُلُّ شَبَا هذه النُّحوس ؟[59]».

خطاب الكدية، البعيد عن أن يكون «خالصاً»، يندمج بخطاب الموعظة. المتسولُ، مثل الواعظ، يستحضر الأفق الديني وينطق بما ينبغي فعله : إن قوله آمِرٌ، حتى وإنْ لم تظهر على سطحه (كما هو الحال في خطاب الأعرابية) صيغة الأمر، وحَلَّ ضمير الغَائب

58. **مقامات الهمذاني**، ص. 82-83.

59. المصدر نفسه، ص. 83.

محلَّ ضمير المخاطب. المتسول مرْسَلٌ وظيفته زعزعة المستمعين بجعلهم يفكرون في المنطق الذي يحكمُ العالمَ، منطق يمكن تلخيصه في العبارة التناقضية التالية : كي نحافظ على ما نملك يجب أن نعطي.

رغم أن الكدية عنصر هام في تشكيل مؤلَّف الهمذاني، فمن الواضح أن النص الوارد في **زهر الآداب** ما كان ليلفت نظرنا لو لم نكتشف فيه عنصراً آخر يربطه مباشرة بالمقامة. ونعني بذلك السَّند : خطاب الأعرابية يرويه إسحق الموصلي (المتوفى عام 850/235)، ثم رواة آخرون (مُفْتَرَضُون إِذْ أُغْفِلَتْ أسماؤهم)، تنتهي سلسلتهم إلى الحصري. الراوي هنا، خلاَفاً لعيسى بن هشام، ليس خيالياً. إسحق الموصلي[60] اسم يُحِيلُ على «معرفة»، مع مُؤَشِّر على حقيقته لا ينفصل عن شَكٍّ مُزْدَوِج في دوره باعتباره راوِياً (ربما كان الخطاب مصنوعاً ومنحولاً له)، وفي أمانته (ربما أَجْرى على لسان الأعرابية خطاباً كان هو مؤلِّفَه). نقاشٌ لا يمكن البَثُّ فيه، ولا يمكن أن يجد حلاً : نَتَلَقَّى النص بهامشٍ من انعدام اليقين ناتج عن إمكان أَنْ يكون منحولاً.

مهما يكن الأمر، يشترك الراوي في مَقَامَيْن للخطاب : **يستمع** إلى أقوال الأعرابية **ثم ينقلها**.

لننظر أولا في المقام الثاني. ليس لدينا إلا اسم الراوي، إسحق، لكننا نعلم أنه يخاطب شخصا آخر، لأن «قال» تستلزم وجود مخاطَب. اسم هذا الأخير ليس مذكوراً. متلقِّي الخطاب في المقامات ليس مُسَمًّى أيضا، لكن يشار إليه بضمير. العبارة التمهيدية للمقامة («حدثنا عيسى بن هشام...») تعني أن عيسى يخاطب الهمذاني (؟) وينقل إليه أقوال أبي الفتح[61]. والهمذاني بدوره ينقل أقوال عيسى بن هشام، ممّا يخلق مقاماً ثالثاً للخطاب، حيث يكون المخاطَب هو القارئ الضمني للمقامات...

في النص الذي نقوم بتحليله، ليس المقام الأول للخطاب موصوفاً بتفصيل. فهو يتضمن فحسب تعيين المتكلم (الأعرابية) والجماعة التي تستمع («ياقوم...»). يمكن أن نستنتج من ذكر وضع المتكلم (أعرابية) أن المخَاطَبين حضَرِيُّونَ، ممَّا يعني إدخال تقابل حَضَري/ لا حضري، إضافة إلى تقابل واهب/ سائل. الأعرابية قادمة من مكان ليس

60. عن هذه الشخصية انظر مقال يوهان فك في **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية)، III، ص. 1021-1020.

61. انظر ماسيأتي في الفصل الثامن.

مألوفاً لمستمعيها، وانتهتْ إلى مكان ليس بمكانها، غير أنه ينبغي أن يكون **مفتوحاً** كي يتم اللقاء. لنلاحظ أن الأعرابية قادمة من بعيد، تماماً مثل أبي الفتح الذي يخاطب مستمعين لا يشبهونه وعلى كتفيه غبار السفر...

ما يفترضه النص يمكن التصريح به، وما يُكَثِّفُه يمكن تمطيطه. تكفي الإشارة بتفصيل إلى زمان ومكان اللقاء، وهيئة ونوعية المستمعين، وسبب حضورهم في ذلك المكان وتلك اللحظة، لكي يصير لدينا تمهيد مماثل لتمهيد المقامة.

لنتابع «التعديل». من الملاحظ أن الأثَر الذي أحدثه خطاب الأعرابية على المستمعين يُغْفَلُ ذكره. لكنه من **الواجب أن يكون هناك أثرٌ**، وإلا لما نُقِلَ هذا الخطاب، لأنه لا تُرْوى إلا الخطابات الجديرة بالحفظ. وكما نرى فهذه الملاحظة تنطبق على المستوى الثاني، مستوى الرواية. ما أحدثه الخطاب فوراً على المستمعين يضيع في بياضٍ نَصِّيٍّ لا يمكن تداركه. غير أن الخطاب إذا كان قد أثَّر لدرجة أن أثار الرغبة في الاستشهاد به، فبالأحرى أن يكون قد أحدث بالضرورة أثراً مُسْتَحْسَنا لدى المستمعين. لم تتكلم الأعرابية كي تُخَلَّدَ أقوالها، بل فقط لتدفع مَنْ تخاطبهم إلى السَّخاء. وهذا الأثر المباشر قد تم إغفاله، في حين أن الأثر غير المباشر، أي رواية النص، قد أشيرَ إليه بالوجود ذاته للنص. الطلب الذي صاغته الأعرابية يفتح خِيَارا[62] ؛ يُتَلَقَّي إما بالقبول أو الرفض. وانقطاع الجواب لا يمنع القارئ من أن يملأ بياض النص بالحد الأول من الخيار، لكن شَرْطَ القبول بفكرة أن خطاباً جديراً بالحفظ هو خطاب يكون الطلب الذي يتضمنه جديراً بالاستجابة. ذلك ما يُلاحظ في المقامات : يستجيب مستمعو أبي الفتح لطلبه بكل تأكيد ؛ إنهم يستقبلون أقواله بمزيج من الشفقة لحاله، والإعجاب ببلاغته.

لنتخيل إذن، من أجل «تتْمِيم» النص (كي «يصير» مقامة)، أنه في مقابل الخطاب، يُسْعفُ إسحق وأصحاب الأعرابية، التي تسارع إلى شكرهم، ثم يذهب كُلٌّ إلى حال سبيله. لكننا حتى وإن أضفنا هذه الزيادة، فلازال ينقص النصَّ عنصرٌ أساسي : التَّعَرُّف. الشكل السَّردي الذي يتكرر بوتيرة كبيرة في المقامات مرتبط **بعودة** الشخصيتين الرئيسيتين. مهما يكن تنكُّر أبي الفتح، ينتهي الراوي دائماً بالتعرف عليه. يفترض التعرف عبوراً من المعرفة الوهمية إلى معرفة حقيقية، لكن هذه الأخيرة ليست ممكنة إلا إذا كانت هناك معرفةٌ سابقة على التجربة التي جرى وصفها. وبعبارة أخرى، إذا تعَرَّف

---

62. انظر : C. Bremond : Logique du récit, Paris, *éd. du Seuil*, 1973, p. 131.

الراوي على أبي الفتح، فلأنه كان يعرفه من قبل، وهذه المعرفة معروضةٌ في مقامات عديدة.

تنبغي ملاحظة أنه في بعض المقامات، مثلا **المقامة الغيلانية** و**المقامة البشرية**، لا يُوجد الشكل السردي الذي أشرنا إليه. تلك هي بالضبط المقامات التي لا يظهر فيها أبو الفتح ؛ إن حضور هذه الشخصية هو الذي تقوم عليه البنية التي نجدها في عدد كبير من المقامات. غير أن أبا الفتح إذا كان غائباً أحياناً، فذلك ليس حال عيسى بن هشام الذي يظهر في كل مقامة. لنَقُلْ إذن إن سمَةً هامة في تحديد المقامة هي قرابتها بمقامات أخرى حيث تكون عودة الشخصيتين الرئيسيتين منتظمة، أو تكاد تكون منتظمة. وبناء على هذا فالنص الذي قمنا بتحليله ليس مقامة. فلإدْمَاجِه في هذا الشكل، لا يلزم فحسب تتْمِيمُه، بل أيضاً يلزم أن نتوقع على إثره نصوصاً مماثلة حيث يستمر إسحق الموصلي والأعرابية في الإطلال علينا.

الـمقَامَةُ الوحْشيَّة

يمكن إذن لِنَصٍّ أن يكون له شكلٌ مشابه لشكل مقامات الهمذاني، لكن غياب «التعرف» يُبْعِدُهُ عنها دون رجعة. إنه يبقى منغَلقاً على ذاته، بدون أي منظور نحو نصوص أخرى تُكَرِّرُهُ مع تغييره. تتجمَّد الشخصية التي يصورها في مظهر وحيد ؛ وكل رؤية انشطارية ومُتَلَوِّنَة تبدو مستحيلة. يمكن الاطلاع على ذلك بدقة أكبر حين تحليل النص الثاني الذي يورده الحصري : «قال أبو بكر الحَنَفي[63]: حضرتُ مسجد الجماعة بالكوفة، وقام سائل يتكلم عند صلاة الظهر ثم عند صلاة العصر والمغرب، فلم يُعْطَ شيئاً، فقال : اللهم إنك بحاجتي عالمٌ غير مُعَلَّمٌ، واسع غير مكلّف، وأنت الذي لا يرزَؤُكَ نائلٌ، ولا يُحْفِيكَ سائل، ولا يبلغ مِدْحَتَك قائل. أنت كما قال المثْنُون، وفوق ما يقولون، أسألك صبراً جميلاً، وفرجاً قريباً ونصراً بالهُدى، وقرة عين فيما تحب وترضى. ثم ولَّى لينصرف، فابتَدَرَهُ الناسُ يعطونه، فلم يأخذ شيئاً، ثم مضى وهو يقول :

مَا اعْتَاضَ بَاذِلُ وجهه بسؤاله ... عِوَضاً، ولو نال الغِنَى بسـؤال

وإذا السؤال مع النَّوَال وَزَنْتَهُ ... رجحَ السؤالُ وخَفَّ كل نوال»[64]

---

63. لم نتمكن من التعرف على هذا الشخص.

64. **زهر الآداب**، IV، ص. 1132.

خلافاً للأعرابية، فإن السائل المعنِيَّ هنا ينطق بثلاثة خطابات. الأول الذي تجري الإشارة إليه (لم ير الراوي ضرورة لنقله) يتوجه فيه إلى الحاضرين ويقدم طلباً لا يحظى بالاعتبار (لا يستجيب الحاضرون لطلبه). الخطاب الثاني مُوَجَّه إلى الله، ويُثِيرُ، بصورة غير مباشرة، رَدَّ فعل عند الحاضرين، وهو يُؤَثِّر أيضاً على موقف قائله. الخطاب الثالث، أخيراً، يستهدف من جديد الحاضرين.

الموقف السلبي للجمهور يدفع إلى تغيير الـمُخَاطب، لكن هدفه لا يزال الجمهور؛ وإلا فلماذا يتكلم جَهْراً ؟ ما وراء المخَاطَب الـمُسَمَّى صراحة (الله)، تحاول الرسالة الثانية أن تبلُغَ، وتَبْلُغَ مخاطباً ثانياً (الجمهور). الدعاء الموجه إلى الله هو في الوقت ذاته لَوْمٌ موجه للجمهور. هذا الأخير لا يخطئ الفهم : يَعْلَمُ أنه مُستهدَف، فيبادر إلى الاستجابة للدعوة (السابقة) للمتسول. نَخْتَبِرُ مرة أخرى حقيقة اشتراك الكدية والوعظ: المتسول، بالقوة وبالفعل، واعظٌ.

التحول المفاجئ في الرأي للمتسول هو في تناظر تام مع تحول الجمهور ؛ يُشيحُ المتسولُ عن الجمهور، كما أشاح عنه هؤلاء. يُجَسِّدُ النص القدرة المخَوَّلة للخطاب، والذي بإمكانه أن يُغَيِّر، لا المخاطبَ وحده، بل المتكلم أيضاً. المتسول، برفضه لعطايا الجمهور، يضع نفسه في الخط الذي اختطه بنفسه في دعائه اللّه.

يقول لنا مؤلِّف الهمذاني، بكل الأصوات، إنَّ فِعْلَ التكلُّم هو نصب فَخٍّ للآخرين ؛ ويقول لنا أيضاً إن فِعْلَ التكلُّم، هو نصبُ فَخٍّ للمتكلم ذاته، نتذكر **المقامة الأهوازية** : يعظ أبو الفتح فتياناً ماجنين ويجعلهم يتخلون عن مجلس اللهو الذي كانوا يعتزمونه. وهو ذاته، الذي ليس من عادته احتقار خيرات الدنيا، يدخل اللعبة، ويرفض العطاء الذي كان مستمعوه التائبون يَنْوُون منحه إياه[65].

إن المتسول، بتجمُّده في دور وحيد، كالأعرابية، لم يتمكن من الاستفادة من هذا التَّكْثيف للمعنى الذي يتلقاه أبو الفتح من تكرار وُرُود وجْهه المتحَوِّل. صحيح أن النص الذي يُشَخِّصُ ذلك السائل نص مسجوع، وأن الراوي مُشَارِكٌ في الفعل، وأن الكدية هي الموضوعة الـمُعَالَجة. صحيح أيضاً أن النص يقدم نظاماً سردياً يُقَرِّبُه من المقامة، وأنه، إذا قورن بالنص السابق، يبدو أكثر **اكتمالاً**. لا يمنع كل ذلك من أن «التعرف»، ومعه

65. انظر فيما سبق، ص. 102.

الخلفية التي تبرزه، غير موجودين، لا يتجلَّى النص استمراراً لسلسلة من النصوص المتوَافقة، ولا يندمج إلا قسراً في لُعْبَة العَيْنِيِّ والمختلِف.

النصان اللذان أوردهما الحصري هما مقامتان **وحشيتان**، كما قد نعثر على الكثير منها في مؤلفات الأدب، إنْ لم يصرفْ انتباهنا غيابُ عنوان يُعْلِنُ عن كوننا أمام مقامة، وإذا كنا متيقظين لبنية النصوص والشبكة الثقافية التي تمتد فيها، والتي تتصل في لحظة أو أخرى بمؤلف الهمذاني. لكن التحليل مضطر باستمرار للقيام بعملية «تعديل» وإصلاح، لأن المقامة الوحشية تبدو دائماً، في نقصها أو فائضها، مستعصيةً على النمط الأصلي للهمذاني، هذه الملاحظة منطبقة أيضاً على المقامات **المهَذَّبة**، الأليفة، التي تُحِيلُ صراحة وعن قصد على الهمذاني ؛ إنها موزعة بين الإثبات والنفي، والأمانة والخيانة. لابد، في كل مرة، من مطابقتها بنموذجها، وهذا التطابق لا ينفك عن التأثير على النموذج ذاته، الذي يصبح من الضروري توسيعه، وإكسابه مرونة، كي يستطيع تغطية مجموع الظواهر المعروضة عليه. ذلك ما سنحاول اختبار صحته بدراسة «**أحاديث**» ابن شرف.

الفصل الثامن

تَخْييلاتُ الأنـــا

التخييلُ باعتباره قِنَاعاً شفّافاً

لا يبدو أن ابن شرف القيرواني[66]، وهو تلميذ للحُصري، قد عرف **زهر الآداب**، أو على الأقل الفقرة المخصصة فيه للهمذاني. فعوضاً عن «أربعمائة مقامة»، لم نعد نجد الآن سوى عشرين : «وعددها فيما يزْعُم رواتها عشرون مقامة إلا أنها لم تصل هذه العِدَّة إلينا[67]». ونتذكر أن الحصري كان قد استشهد بتسع عشرة منها في مختاراته، مما يطابق تقريباً العدد الذي أشار إليه ابن شرف، وهو يقول بأنه قد ألَّف من جهته «عشرين حديثاً[68]». لم يبق من هذه الأحاديث سوى حديثين، والمقدمة التي تُقَاس أهميتها بقضايا النوع التي تطرحها والحل الذي تشير إليه.

العلاقة بين الأحاديث والمقامات ليست بالغة الوضوح، وما كان أحد ليلحظها لو لم يذْكُرْهَا ابن شرف في مقدمته، مُشيراً في الوقت ذاته إلى السبيل الذي ينبغي أن ينتهجه

66. مراجع عن حياته وآثاره في **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية)، III، 960-961 (مقال شارل پيلا) وفي مقدمة **مَسَائل الانتقاد**، تحقيق وترجمة شارل پيلا. والعنوان العام الذي اختاره پيلا لا ينطبق إلا على «الحديث الثاني»، الذي يختتم نصه بهذه الإشارة : «تمت المقامة المعروفة بمسائل الانتقاد» (ص. 104).

67. **مسائل الانتقاد**، ص. 4.

68. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تأويل كتابه. يدور الحديثان أساساً، الأول حول الجانب الأسلوبي لكبار الشعراء، والآخر حول النقد الشعري. رغم أن الاهتمامات النقدية حاضرة في عديد من المقامات[69]، فهي بعيدة عن أن تُشَكِّلَ المظهر الذي يلفت النظر للوهلة الأولى في مؤلَّف الهمذاني. لذا قد نجد أنفسنا مدفوعين لا لأن نجعل من الأحاديث استمراراً للمقامات، بقدر ما نجعلها تابعة لمؤلفات النقد الأدبي، مثل **كتاب الصناعتين** لأبي هلال العسكري و**العمدة** لابن رشيق.

ما يُعَقِّدُ (أو يُسَهِّلُ) مهمتنا، هو أن ابن شرف يربط أحاديثه بمقامات الهمذاني وكذلك بكتاب **كليلة ودمنة**، فيشير إلى أن الأوائل «أضافوا حِكَمه إلى الطير الحوائم، ونطقوا به على ألسنة الوحش والبهائم[70]». ويذكر أيضا بهذا الصدد، كتاباً آخر للخرافات: **كتاب النمر والثعلب** لسهل بن هارون[71] (المتوفى حوالي سنة 857/243). يجب إبراز العلاقة بين المقامة والخرافة[72] من جهة، والعلاقة بين أحاديث ابن شرف وهذين النوعين من جهة أخرى. على أي مستوى سنبحث عن هذه العلاقة ؟ إذا كانت المقامات والأحاديث تُفْسِحُ مجالا كبيراً تقريباً للنقد الأدبي، فالحال ليس كذلك في الخرافات حيث تنصب أقوال الحيوانات على مسائل أخرى. لابد إذن من البحث عن العلاقة بين المقامات والأحاديث والخرافات على مستوى «الشكل» لا على مستوى «المضمون»، في مرحلة أولى على الأقل.

رأينا أن ابن شرف يرى في الخرافة نوعاً يُنْطَقُ فيه «على ألسنة الوحش والبهائم»، وهذا هو الوصف الذي يصف به المقامات : «وزوَّرَ أيضاً بديعُ الزمان الحافظ الهمذاني [...] مقامات كان يُنْشِئها بديهاً في أواخر مجالسه وينسبها إلى راوية رواها له يسميه عيسى بن هشام وزعم أنه حدَّثه بها عن بليغ يسميه أبا الفتح الاسكندري»[73].

رغم أن شخصيات الخرافات حيواناتٌ وشخصيات المقامات بشَرٌ، فالنوعان

69. مثلًا : **المقامة القريضية، المقامة الغيلانية، المقامة الجاحظية، المقامة العراقية.**

70. **مسائل الانتقاد**، ص. 4.

71. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

72. «خرافة» هنا هي ترجمة مصطلح fable المقصود به الحكاية الخرافية الرمزية من نمط **كليلة ودمنة** أو **حكايات لافونتين**. (المترجم)

73. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يلتقيان في هذه النقطة : لا يتكلم المؤلِّف باسمه، بل يجعل شخصيات من اختراعه تتكلم. لا يَعْتَبِرُ ابنُ شرف إلا تفويض ضمير المتلكم، أي التخلي عن ضمير المتكلم ونقله إلى شخصيات مُخْتَرَعة. لا يعتبر الأسلوب، والموضوعة، ونمط الشخصية، و«العالَم» الـمنْشَأ، وجميعها سمات تمنحُ لنوعٍ أو مؤلَّفٍ تشكيله الخاص. يهتم فقط بالتلفظ كما يتجلَّى في المقامات والخرافات، وهكذا يستخلص نمطاً خطابياً يفرض نفسه كلما نَسَبَ مؤلِّفٌ كلامَه إلى آخر نسبة مزيفة أو خيالية.

من المعلوم أن كل مقامة تُفْتَتَحُ بالصيغة المسكوكة : «حدثنا عيسى بن هشام...». ما ينقله عيسى، هو أقوال أبي الفتح. لكنه ليس الراوي النهائي : ما يتلفظ به يرويه راوٍ ثانٍ، يرى ابن شرف أنه هو الهمذاني. ويمكن تمثيل سلسلة الرواة هكذا : الهمذاني – عيسى بن هشام – أبو الفتح. السلسلةُ هجينةٌ، بسبب وجود شخصيتين خياليتين إلى جانب المؤلِّف. فالهمذاني بتقمصه لدور الراوي، «يَدَّعِي» نتيجة لذلك أنه استمد رِوايته عن عيسى بن هشام، وهذا بدوره ينقل أقوال أبي الفتح. غير أن كل هذا حسب تعبير ابن شرف «مزوَّرٌ».

ترتبط الأحاديث بالخرافات والمقامات على مستوى نسبة الخطاب. ليس ابن شرف هو الذي **يقوم** بالعرضَيْن حول الشعراء والشعر، بل شخصية تدعى أبا الرَّيَّان. يتخذ هذا الأخير دور الأستاذ أمام مخاطَبه ابن شرف الذي يقوم بدور التلميذ. يبدأ الحديث الأول هكذا : «قال محمد [ابن شرف] : وجاريت أبا الريان في الشعر والشعراء ومنازلهم في جاهليتهم وإسلامهم، واستكشفته عن مذهبه فيهم، ومذاهب طبقته في قديمهم وحديثهم»[74]. وبعد عرض طويل مسترسل لأبي الرَّيَّان، ينتهي الحديث بعبارات شكر من التلميذ : «قلت يا أبا الريان أكثَر الله مثلك في الإخوان...[75]». يتبع الحديث الثاني الإيقاع نفسه. قد نتساءل عن سبب لجوء ابن شرف للشكل السردي، وهو على جانب من البساطة في الحديثين، إذ يتمفصل فحسب حول طلب والاستجابة لهذا الطلب. ما الفائدة من تغطية عَرْضٍ في النقد الشعري بتخطيطات لموقف سردي يتحول فيه المؤلِّف إلى مجرد مستمع ؟ لنلاحظ أوّلا أن ابن شرف يمثِّلُ، عبر التشخيص الذي اختاره، سيرورة التلقي الذي يتمنى دون شك أن يَحْظَى بها كتابه. بتصويره لنفسه تحت

74. المصدر نفسه، ص. 6.

75. المصدر نفسه، ص. 24.

ملامح مستمع مليء بالاحترام والخضوع والامتنان، فهو يحاول أن يدفع قراء أحاديثه إلى اتخاذ هذا الموقف المثالي ذاته.

لكن السبب الرئيسي يشير إليه ابن شرف نفسه حين يلاحظ بصدد الخرافة أن القول يُنْسَب فيها إلى الحيوان «لتتعلَّق به شهوات الأحداث وتستعذب بثمره ألفاظ الحدَّاثِ»[76]. هكذا يبدو التخييل طريقة لجعل مضامين عسيرة تصير مُمْتِعة، وتنازلاً لصالح ذوق الجمهور الغرِّ. يمكن، عند اللُّزوم، الاستغناء عن التخييل، لأنه لا يلعب إلا دوراً ثانوياً، مفيداً حقاً، لكنه غير إلزامي. يُلْجَأُ إليه لأن جمهور الخرافة، أو شطراً من هذا الجمهور، عاجزٌ عن تلقي الحقيقة مباشرة، كما تتجلى في الأمثال والحكم. كان ابن المقفع قبلاً، قد لاحظ في مقدمة **كليلة ودمنة** أن واضعي الخرافات يتوجهون إلى جمهورَيْن مختلفين: «ولم يزل العقلاء من أهل كل زمان يلتمسون أن يُعقلَ عنهم، ويحتالون لذلك بصنوف الحيل، ويطلبون إخراج ما عندهم من العلَل. فدعاهم ذلك إلى أن وضعوا هذا الكتاب، ولَخَّصُوا فيه من بليغ الكلام ومُتْقَنِه على أفْواه الطير والبهائم والسِّباع. فاجتمع لهم من ذلك أمران : أما هم فوجدوا مُتَصَرَّفاً في القول، وشعاباً يأخذون فيها. وأما هو فجمع لهواً وحكمة. فاجتباه الحكماء لحكمته، والسخفاء للهوه. وأما المتعلمون من الأحداث وغيرهم فَنشِطُوا لعلمه، وخفَّ عليهم حفظه[77]».

التوجُّه المزدوج سمةٌ جوهرية في الخرافة ؛ وبعبارة أدق، فالخرافة مُركَّبَةٌ بصورة تتيح قراءتين مختلفتين : قراءة غير واعية، لا تذهب أبعد من «ظاهر القول[78]»، وقراءة واعية تخترق المعنى الأول وتبلغ إلى حيث تتألَّقُ شعلة الحكمة. هاتان القراءتان، بعيداً عن أن تتعارضا، فإنهما تتكاملان، تُهَيِّئُ الأولى للثانية. والقارئ الذي لا يبلغ الغاية ويتوقف في المرحلة الأولى هو «كما أن رجلاً لو أتي بجَوْزٍ صحَاح في قشوره لم ينتفع به حتى يكسره ويستخرج ما فيه[79]». التخييل موْسُومٌ، منذ البداية، بالإبْهام : فهو موجود فحسب كوسيط يتيح تَفَتُّحَ المعنى المتضَمَّن فيه، غير أنه قد يحدث أن يحْتكر الانتباهَ لصالحه وأن يوجه الرغبةَ **نحو ذاته**.

---

76. المصدر نفسه، ص. 4.

77. ابن المقفع، **كليلة ودمنة**، تحقيق د. عبد الوهاب عزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973، ص. 5.

78. المصدر نفسه، ص. 6.

79. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إضافة إلى هذه القدرة الشريرة على الإغراء، يتضمن التخييل خطراً آخر، ستكون لنا إليه عودة مطوَّلة، وتتيح لنا أحاديث ابن شرف استشفافه : قد يظهر، أو يجعل نفسه يظهر، بأنه الشيء ذاته، فإذا أحسَّ ابن شرف بالحاجة إلي توضيح أنه نسب أقواله إلى أبي الريان، فما ذلك إلا لتجنُّب أيِّ خَلْطٍ قد يحدث أثناء تلقي تلك الأقوال ؛ يجب أن لا يكون لدى القارئ أي شك في مصدرها. ويُقَدِّمُ المؤلف الإيضاحات التالية ليقطع الطريق على الوهم ويتوقَّى كل خطأ : «هذه أحاديث [...] عَزْوتُهَا إلى أبي الريان الصلت بن السكن بن سلامان وكان شيخاً همّاً في اللسان، وبَدْراً تمّاً في البيان، قد بقي أحقاباً ولقي أعقاباً، ثم أَلْقَتْهُ إلينا من باديته الأَزَمات، وأَوْرَدَتْه علينا العَزَمات[80]».

هل كان ابن شرف، وهو يرسم صورة تلك الشخصية، يفكّر في شخص بعينه ؟ مثل هذا السؤال لا يُطرح عادة حين يتعلق الأمر بالخرافة، حيث لا توصف الحيوانات، إن لم يكن ذلك من خلال اسمها الذي هو اسم نوع لا فرد. لا يُحِسُّ واضِعُ الخرافات بالحاجة إلى رسم صورة أسد أو أرنب ؛ إنه **يُسَمِّيهما** فحسب. أما القارئ، فهو مدعو لتتبع الانتقال الذي يجري من تخييل إلى ملفوظِ حِكْمَةٍ، لا أن يتساءل على أي أسد أو أرنب محددين يُحِيلُ ذكر ذينك الحيوانين.

اسم العلم بالمقابل واردٌ في المقامة والحديث. وليس مصير التخييل فيهما أنْ يذوب في عمومية معنى عميق. يمكن، بالطبع، كَسْر الجوزة، لكننا لن نجد سوى الفراغ داخل القشرة، إلا إذا وضعنا بأنفسنا الثمرة التي نودُّ استخراجها. لا المقامة، ولا الحديث يعالجان التخييلَ بحيث لا يكون سوى مَعْبَرٍ مؤقَّت، وانعطافٍ يُبْعِدُ الخُطَى عن الهدف في الوقت ذاته الذي يقرِّبُهَا منه. ولأن العلاقة بين التخييل والـمَثَل، وهي التي تشكل السمة الرئيسية للخرافة، لا يمكن اختبار حقيقتها في المقامة، يَتَقَرَّرُ ربطُ هذه الأخيرة بمعطى خارجي عنها. فيقالُ مثلاً، إن أبا الفتح ما هو إلى صورة، يختفي وراءها الشاعر أبو دلف الخزرجي[81]. عرف الهمذاني فارسَ الكدية هذا «واتخذه نموذجاً، وسماه أبا الفتح الاسكندري[82]». وينتج عن ذلك أن بطل المقامات ليس أبا الفتح بالضبط، بل شخصاً آخر لم يُرِدْ الهمذاني، لأسباب غامضة، أن يُسَمِّيه، ومن الممكن مع ذلك التعرف عليه وراء الاسم المستعار...

80. **مسائل الانتقاد**، ص. 2.

81. إحسان عباس، **ملامح يونانية في الأدب العربي**، بيروت، 1977، ص. 165.

82. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

سيلقى أبو الريان تقريباً نفس مصير أبي الفتح. وسيقال إن ابن شرف في أحاديثه قد فوَّضَ «القول إلى شخصية خيالية قد تكون مع ذلك أحد شيوخه السابقين، أبي الحسن علي بن أبي الرجال المتوفى حوالي 1034/425، والذي كان يشْغَلُ منصباً هاماً في بلاط الزِّيريين...[83]». هذه القفزة الخطيرة من شخصية نَصّية إلى شخصية خارج نصية لا تنفك عن إثارة بعض الأسئلة المحرجة. لو كان ابن شرف يقصد واحداً من شيوخه القدامى، فلماذا لم يحتفظ باسمه ولماذا لجأ إلى إسم خيالي ؟ أكان ذلك كي لا يحْصُلَ غلطٌ حول المؤلِّف الحقيقي للعروض التي تُشَكِّلُ هيْكل الأحاديث ؟ لكن المقدمة واضحة بهذا الصدد : إنها تشير إلى أن الأمر يتعلق بنسبَةِ الخطاب، نسبة يجري بها العمل أيضاً في المقامة والخرافة. يبدو أن الرِّيبة التي كانت تحيط بالتخييل في الماضي، لا تزال حية اليوم، لكن بصورة غير صريحة. وإلا كيف نُفَسِّر عادة إرجاع شخصية تخييلية إلى نموذج قد ثبت وجوده تاريخياً ؟ التخييل، وهو مُعَلَّقٌ بخطورة في الهواء، يثير جاذبية وافتتاناً وحشيين، لا يتوقفان إلا حين نثبته بالأرض، بوتد ما. باختصار، كل شيء يتم وكأنَّ التخييل يفتقد الكثافة في ذاته، كأنَّه لم يوجد إلا لكي يعكس واقعاً لا يكون مع ذلك إلا واقعاً مُفْتَرَضاً. إنه نِتَاجٌ تعويضي خالص، وبديلٌ هشٌّ وتابع، تكمن علة وجوده فحسب في أنه ينوب عن شيء ما.

لا تكمن الصعوبة في عدم تلاؤم النسخة والنموذج بقدر ما تكمن في توافر العديد من النماذج. إذ كان أبو الفتح وأبو الريان **فَرْدَيْن**، فإن نماذجهما **الممكنة** جمٌّ غفير وليس أمامنا إلا الاختيار. يمكن أن نتعرف في صورة أبي الريان على ما لا يُحْصى من «الشيوخ». لذا يبدو لنا من اللائق ربط هذه الصورة، لا بهذا الشخص أو ذاك، بل بالصورة الكلاسيكية للشيخ. ينبغي قبل كل شيء دراسة **حقيقة** الخطاب الذي يكونُ مَوْضُوعُه الشيخ الذي تعتبر أقواله حُجَّةً.

السمات التي تُؤَلِّف صورة أبي الريان ليست غريبة عن سمات بطل المقامات. أبو الفتح يُصَوَّرُ غالباً شيخاً على دراية بكل أسرار اللغة والبلاغة. هو أيضاً قادمٌ من بعيد ؛ وهو أيضا يعرف معاكسات الحظ ؛ وفي كل مناسبة، يُفيدُ مستمعيه من «سيْل» معرفته... يذكر ابن شرف، وهو يقدِّمُ أحاديثه، بأنه يأمل «أن يَتبَيَّنَ فضلُها، ولا تقصر عمَّا قبلها»[84]، ثم يقدم نوعاً من صورة ذاتية : «ولعمري ما أشْكُرُ مِنْ نفسي، ولا أثْنِي على شيء من حسني، إلاَّ

83. شارل پيلا في **مسائل الانتقاد**، ص. 115، هامش 1.

84. المصدر نفسه، ص. 4.

ظَفَري بالأقل مما حاولتُ على ما أَضْرَمَتْهُ نيران الغُرْبَة من قلبي، وثَلَمَتْهُ صَعَقَاتُ الفتنة[85] من لُبِّي، وقطعتْ أهوال البر والبحر من خواطري، وأضحت الوحشة والوحدة من غرائزي وبصائري، لكن نيَّة القاصد وسَعَةَ المقصود، أعانا ذا الودِّ على إتْحافِ المَوْدُود[86]».

لن نهتم بموضوعة التواضع، وهي ضرورية تقريباً حين يُقَدِّمُ مؤلِّفٌ لكتابه أو يتحدث عن كفاءته ؛ ولنفحص ما يُقَرِّبُ هذه الصورة الذاتية من صورة أبي الرَّيَّان وصورة أبي الفتح. فابن شرف، مثل هذين الأخيرين، قد غادر مسقط رأسه، واجتاز «الأهوال» وعانى «الغربة» ؛ وهو يقدِّم نفسه باعتباره مُؤَلِّفاً حُجَّةً. هل يعني هذا أن ابن شرف صوَّر نفسه في أبي الريان ؟ رأينا منذ قليل مدى الوهم في إرجاع شخصية إلى نموذج، إلا إذا اعتبرنا النموذج فضاءً لتدوين المفهوم الكلاسيكي للفرد، وهو المفهوم الذي يتحكَّم في اختيار السمات التي يجب الاحتفاظ بها والأخرى التي يجب طرحها. هذا النموذج هو الذي يتجلى كلما جرى وصف فرد حقيقي أو خيالي (التمييز غير مهم على هذا المستوى).

ينبغي تخصيص حيِّز في هذا النموذج، لِتَبَدُّدِ الشخصية في إنجازات متعددة، ليس لأحدها أسبقية على الآخر. والمقامات أوضح مثال على ذلك. على العكس من ذلك، يبدو أن التشتُّتَ غير وارد في أحاديث ابن شرف وأن الشخصية أحادية. غير أننا إذا أمعنا النظر، ندرك أن الأمر ليس كذلك. ففي الوقت الذي يُوكِلُ فيه ابن شرف إلقاء أَحَاديثه إلى شخص آخر، فهو يتخذ دور المتلقي لهذه الأحاديث ذاتها. فهو في آن واحد الأستاذ والتلميذ، يستعير صوتاً أجنبياً كي يتكلم، وفي الوقت ذاته يستمع إلى نفسه وهو يتكلم. محتوى هذا الكلام هو ما سنحاول الآن تسليط الضوء عليه.

قضية منهجية : الكُل والجزْء

إن التلميذ، الذي ينحصر دوره السردي في وضع الأسئلة وحفز الأستاذ على القول، يبدو جيد الاطلاع على الشعر. إنه عَالِمٌ بالإنتاج الشعري، وكذا توزيع الشعراء في المكان والزمان. وإليه تعود مهمة تعداد الشعراء الذين سيتكلم عنهم الأستاذ، وهو أيضا الذي سيقترح على هذا الأخير أن يتحدث في النقد. ما يبحث عنه هو «ما أَسْتَهْدِي بسراجه،

85. يلاحظ بيلا «أن المؤرخين العرب كانوا يشيرون بهذا الإسم إلى الاضطرابات التي ميَّزت مطلع القرن الخامس الهجري العاشر الميلادي في الأندلس» (المصدر نفسه، ص 115، هامش 8).

86. المصدر نفسه، ص. 4-6.

على مستقيم منهاجه» كما يقول[87]، لكنه يمتلك مسبقاً معرفة بقضايا الشعر ؛ إنه يطلب من أبي الريَّان أن يفسر له ما هو، مع ذلك، مألوف لديه.

يتميز الحديث الأول بما يمكن أن نسميه صورة الشخص الأدبية. تتجمع السمات المميِّزة لشاعر من الشعراء في بضعة سطور : الغرض الذي أجاد فيه، الأسلوب، شذرات من سيرته صارَت جزءا لا يتجزأ من مؤلفاته، أو من الصورة التي تقدمها عنه مؤلفاته. الأمر لا يتعلق بإبداء ملاحظات حول بيت أو مجموعة أبيات، بل بصياغة حُكمٍ عام على آثار شعرية باعتبارها وحدة.

الصورة الشخصية الأدبية ليست من اختراع ابن شرف ؛ فقد تحددت هيئة الأعمال الشعرية الهامة بزمن طويل قبله. تتخذ الصورة صبغة المقارنة، عن طريق الموازنات المحبَّبَة إلى المؤلِّفين القدامى. نعرف ما قيل عن شعراء **المعلقات** : أشعر الشعراء امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب، إلخ. ويرسم الهمذاني في **المقامة القريضية** صُوَر ستة شعراء قدامى، لخَّصَ خصائصهم في بضع عبارات[88]. ميزة ابن شرف تتجلَّى في كونه قد عمَّم الطريقة بتطبيقها على جميع الشعراء المشهورين. ويتخذ الحديث بسبب ذلك مظهراً تجزيئياً، لكن نظاماً خفياً يَتَحَكَّمُ في تأليفه. الشعراء مُقسَّمون أولاً إلى قدامى ومُحْدَثين، وإلى شعراء المشرق وشعراء المغرب ؛ ثم إنه يصفهم حسب تتابعهم التاريخي ؛ وأخيراً فهم يتجمعون، مثل أولئك الموجودين في **رسالة التوابع والزوابع** لابن شهيد، في الـمَحْفَل الشعري الذي أقامه الإجماع الثقافي خصيصاً من أجلهم.

الحديث الثاني لا يهتم بالمؤلفات باعتبار كل مُؤَلَّف منها وحدة مستقلة. يُسْتَدْعى الشعراء مرة أخرى، لكن فحسب بسبب بيت أو أبيات تَمَسُّ قاعدة شعرية لازمة. وهكذا يستعرض ابن شرف الفصول الرئيسية للنقد الكلاسيكي : القدامى والمحدثون، اللفظ والمعنى، الأغراض، السرقات، الوزن والقافية... إن موضوعه مُوَازٍ لموضوع ابن رشيق، لكن الحجم المختَصَر للحديث لم يسمح له بأن يُسْهِب إسهاب غريمه الشّهير[89].

إن حكماً سلبياً على بيت أو وحدة أكثر اتساعاً يدخل في تناقض مع الحكم الصادر

87. المصدر نفسه، ص. 44.

88. **مقامات الهمذاني**، ص. 6-8.

89. كان المؤلفان شاعرين في بلاط المعزِّ بن باديس، أمير القيروان، وكانت المنافسة بينهما مشهورة (انظر : ياقوت، **معجم الأدباء**، XIX، ص. 37-38).

في الحديث الأول على مجموع آثار شاعر من الشعراء. لكن هذين أمران مختلفان، فليس للحديثين الموضوعُ نفسه. ففي الأول، يُحَدِّدُ ابن شرف السمات السائدة في أثر شعري ما دون الاهتمام بالتفاصيل. وبالمقابل، فما يهمه في الحديث الثاني هو التفاصيل، غير أنه ينبغي إضافة أن تحليل تفصيل من التفاصيل يُمَهِّدُ الطريقَ لتحديد مبدأ شعري عام يتجاوز الحالة الخاصة التي هي موضع الاتهام. فتبدو هذه الأخيرة إذ ذاك كمثال عَرَضِيٍّ وظيفته تدقيق وتوضيح فصل من فصول النقد.

وقد منح ابن شرف لنفسه سهولةً، وسهولة كبرى : اهتم خصوصاً بإظهار ما هو غير مقبول في بيت، على مستوى الشَّكْل أو على مستوى المضمون. لم يُبَاشِر العملية المعَاكسة، المتميزة بالصعوبة، والمتمثلة في إبراز ما يُشكِّلُ ميزة خطاب شعري[90]. غير أنه ينبغي القول بأن قواعد الشعر تتجلى سواء بتحليل الأبيات الجيدة أو الأبيات الفاشلة. وابن شرف، بإيراده لهذه الأخيرة، يوضِّح علَّة ضعفها ويلمح لكيفية تعديلها كي تفلت من كل انتقاد. بل يذهب أحياناً إلى حد **إعادة كتابتها**، باستبدال لفظ بآخر، أو تغيير ترتيب الأشْطرُ أو الكلمات[91]. يبدو إذ ذاك أن البيت الجيد هو ذاك الذي لا يتطلَّب أيَّ تصحيح، والذي يثير إمَّا النشوة، وإمَّا رغبة المحاكاة.

تسري في المؤلفات حول الشعر ضمنياً أو صراحة فكرةُ أنَّ معرفة أسرار المهنة تُتِيحُ للشاعر، إنْ لم يكن بلوغَ درجة عالية من الإجادة، فعلى الأقل تَجَنُّبَ الأخطاء الأشد فظاظة. في أفق تلك الفكرة يتراءى معتقدُ إعجاز القرآن، النص الوحيد الكامل من أوله إلى آخره. وقد خُلِقَ الإنسانُ بحيث لا يمكنه إدّعاء دوام الإجادة («المرءُ يعجز لا محالة»)[92]، لكن ملاحظة خطأ لا يُلْحِقُ العيبَ بمجموع عمل من الأعمال. يصف ابن شرف في الحديث الأول شعر امرئ القيس بعبارات الإطراء ؛ ولم يمنعه ذلك في الحديث الثاني من انتقاد بعض أبيات ذلك الشاعر، لكنه يُسارع بتقديم التوضيح التالي : «ولسنا ننكر بهذه العيوب ونَزَارَتهَا ما أقررنا له به من الفضائل»[93].

يُوَجِّهُ عادة إلى النقاد القدامى مأخذ أنهم يَتَعَلَّقُون بالتفصيل فحسب وينعدم

90. ذلك ما قصده مجهود الجرجاني في **دلائل الإعجاز**.

91. **مسائل الانتقاد**، ص. 89، 95، 101-103.

92. المصدر نفسه، ص. 98.

93. المصدر نفسه، ص. 64.

إدراكهم للمجموع. ولم يفت شارل پيلا أن يكرر المأخذ نفسه بصدد ابن شرف[94]. من الخارج يُلاَحَظُ تَشَتُّتُ المقْتَرب النقدي، دون البحث عن ما يَحْكُمُ حركته ويُكسِبُهُ هذه الهيئة المتَبدِّدَة ؛ ولا يجري الاهتمام أيضاً ببحث مُسَلَّمَة الاتساق وما يترتب عليها من استلزامات. المأخذ الموجَّه إلى النقد يُوَجَّهُ أيضاً إلى الشعر القديم. لقد صار من المبتذل القول بأن القصيدة هي تجميعٌ لمواد غير متجانسة[95]، وأن البيت يُشكِّلُ وحدة مغلقة وصلبة ولا يَتَوافقُ طبْعُهَا النَّفُورُ مع علاقة حُسْن الجِوار مع الوحدات المحيطة بها. فهناك إذن قرابة بين تجزيئية النقد وتجزيئية القصيدة. في المتْنِ الكلاسيكي الواسع، ننتهي دائماً بالعثور على ما نبحث عنه، سواء القصائد «المترابطة» أو القصائد «المتفكِّكَة». غير أن مهمتنا بعيدة عن أن تنتهي حين نكتشف عند نقاد الشعر[96] فقرات تُلْغِي أو تُخفِّفُ من مأخذ التفكك الموجَّهُ للشعر القديم. لا ينبغي كذلك إطلاق صيحات الظفر حين نعثر عند أبي نواس أو ابن الرومي على قصائد تتجلى فيها «وحدة» ظاهرة. ذلك أن هذه المسألة لا ينبغي طرحها بعبارات اللَّوْم وردِّ الفعل على هذا اللوم ؛ وإلا فسيتجه كلا الجانبين إلى طرح الاتساق كمُسَلَّمَة لا جِدَالَ فيها، ويفقدان القدرة على إبْصَار خصوصية الموضوع المدروس. فهذا الموضوع لا يمكن توضيحه بمجابهته بقاعدة غريبة عليه والتَّحَسُّر على ما ينبغي أن يكون. فقد يُخيِّمُ سوءُ التفاهم، يغذِّيه بصورة صريحة تقريباً تَقَابُلُ شرق/ غرب[97]. يبدو لنا أنه من الملائم أكثر أنْ نَنظر إلى الشعرية العربية **في ذاتها**

94. المصدر نفسه «التمهيد» ص. 23-24.

95. لازالت هذه الفكرة المبتذلة حية وتجد لها أنصاراً على الدوام (مثلا، عصام قصبجي : **نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم**، بيروت، 1980، ص. 214-220).

96. يرى ابن طباطبا أن نظم قصيدة ينبغي أن يتم في مرحلتين. في المرحلة الأولى لا يهتم الشاعر إلا بتجميع أبيات حول معنى ؛ ففي هذه المرحلة قبلا، يقلِّصُ الرابط الموضوعاتي من مصادفة النظم. في مرحلة ثانية، يكون الشاعر مدعواً لترتيب أبياته بشكل يحقق تدرجاً من الأول إلى الأخير ؛ وقد يؤدي به ذلك إلى تغيير مواقع الأشطر وإضافة أبيات انتقالية تؤمن اتساق المجموع (**عيار الشعر**، ص. 5). ويدعو ابن رشيق، من جهته، الشاعر إلى تجويد الابتداء، وحُسْن التخلص من المطلع الغزلي إلى المدح، وأخيراً العناية بالخاتمة (**العمدة**، I، ص. 217 وما بعدها). ويضيف أن هذه القاعدة إلزامية للشعراء المحدثين وأنه لا يمكن اتخاذ لا مبالاة القدماء بها ذريعة أو تَعِلَّة (المصدر نفسه، I، ص. 239-240). ومع أنه لا يصرِّح بأسبابه، فيبدو لنا أن القصيدة الجاهلية المشتتة والمنتشرة، هي عنده على صورة قبائل الصحراء التي كانت تعيش في حالة نزاع دائم ؛ أما القصيدة «المحدثة» فعليها أن تهتم بالتعلق الوثيق بين أجزائها، وأن تكون، إجمالاً، مطابقة للمطلب الديني الاجتماعي مُوحَّدة ومنسجمة. كما نرى، فهذه المسألة بعيدة عن أن تكون «شعرية» خالصة، وهذا سبب آخر، إذا لزم الأمر، كي لا تُعَالَج المظاهر المختلفة للثقافة الكلاسيكية منفصلةً.

97. يلاحظ أندراس هاموري ما يلي : «يُلمِّحُ الباحثون الجامعيون الغربيون من حين لآخر بأنه من العبث

ونتجنَّبَ النظر إليها كانحرافٍ عن نموذج تحقَّقَ في أزمنة أخرى، وتحت سماء أخرى. ينبغي استنباط المبدأ الذي يحكمها من خصائصها الذاتية، لا من خصائص فاعلة في شعرية أخرى. إن هدف المقارنة لا يمكن أن يكون خصباً إلا إذا تلافينا أن نجعل من الموضوع المقارن به مُطْلقاً أعظم. صحيح أنه يمكن للمقاربة السلبية أن تكون مُثْمِرَة، لكن شريطة أن تستخلص، خلال دراستها لما لم تنجزهُ ثقافةٌ ما، **ما أنجزته، لا ما كان عليها إنجازه.** في غياب هذا الاحتياط، يظل المتخاطبون سجناء مُسَلَّمة طاغية لا يستطيع التسامُح المتَعَالِي ولا النفي المتَصَلِّب أن يتجاوزها.

فضلاً عن كونها مشكلةً كاملةً أن تعرف ما المقصود بِـ «الاتِّسَاق». يوجد دائماً بين جزئين من الخطاب، رابطةٌ، حتى وإن لم تكن سوى رابطة التتَابع ؛ وقد يكون التسلسل سردياً، أو استدلالياً، أو موضوعياً. وقد يكون كذلك **تقليداً** يَكْتَسِبُ بعد ذلك تعليلاً سيكولوجياً أو تَدَاوُلياً ؛ تلك حال القصيدة، التي أظهر ابن قتيبة أن الأجزاء المكوِّنَة لها بعيدة عن أن تكون لامتجانسة، وأنها تُسْهِمُ جميعها، وبتتابعها ذاته، في إحداث تأثير على المتلقي[98].

إنَّ مُسَلَّمَة هذا الاتساق تقوم، في نهاية الأمر، على وجود (أو إدراك) علاقة **حضورية** بين مختلف مُكَوِّنَات نص ما. واعتبار التسلسل النظمي يؤدي في الوقت نفسه إلى المصادرة على انغلاق النص. هذا النوع من الاتساق لا يفرض نفسه فوراً في النصوص الشعرية العربية، ولا نصادفه أيضا في مؤلفات «الأدب»[99]. بل تذهب **مقامات** الهمذاني أبعد من ذلك وتجعل من التشتت النظمي سلوكاً تجزيئياً، معلَّلاً بتقلبات الدهر وانعدام استقرار العالم. تطرح النصوص الكلاسيكية نمطاً من الاتساق يكون بالأحرى على مستوى استبدالي : لا يُتصوَّرُ ولا يُدْرَكُ جزءٌ من الخطاب في علاقته بالأجزاء

البحث عن الاتساق في قصيدة عربية قروسطية، وقد وصل بنا الأمر إلى إقناع عديد من زملائنا الشرقيين بأن شعراءهم الذين كان من سوء حظهم أنهم ولدوا قبل 1930 لم ينظموا أبداً سوى خليط من الأبيات البراقة». On the art of m*edieval arabic literature, op. cit. p. 10*.

ويطرح هاموري التلوين التالي على تقويمه العام للشعر العربي : «لكن الأمور هذه المرة أفضل مما هي في الظاهر. سأحاول البرهنة، ببعض الأمثلة، أغلبها لأبي نواس، أن بعض القصائد القروسطية مُتَمَاسكة تماماً» (المرجع نفسه، الصفحة نفسها). يبدو أبو نواس كاستثناء عن القاعدة العامة، وبالتالي يستفيد من ميزة إيجابية ويستحق نقطة حسنة.

98. انظر فيما سبق، ص. 64-65.

99. انظر : M. Arkoun : L›humanism*e arabe au IVe/Xe siècle, op. cit.*, p. 148 sv.

المصاحبة له بقدر ما يكون ذلك في علاقته بالأجزاء المنتسبة إليه، لكنها لا توجد في جواره المباشر. البيت لا يطمح للتزاوج مع الأبيات التي في متناوله، بل مع أبيات غريبة عن القصيدة التي ينتمي إليها ؛ علاقة **الغياب** تتفوق على علاقة **الحضور**. وقد كان النقد الشعري على حق : إنه يؤيد هذا المطمح ويحقق التزاوج المتعدد للبيت مع أبيات من لحمته[100]. وينتج عن ذلك أن النص هو، في تعريفه، مفتوح ؛ إنَّ شُرُوخَ الاتساق النظمي هي بمثابة دعوات لتحالف استبدالي[101].

أخلاقية النوع

يُبْدي ابن شرف، فيما يتعلق بالمضمون الأخلاقي للشعر، تَزَمُّتاً فريداً، لا يَقِلُّ عن تزمت البَاقلاني. رغم أن هذا الأخير، مدفوعاً برغبته في إعلان تفوق القرآن على الخطابات الأخرى، قد كانت له بعض الأسباب في استمداد كل ما يساعده على النجاح في مهمته. لكن موقف ابن شرف لا يمكن تفسيره بسهولة ؛ ولا يصير شفَّافاً إلا حين نتوصل إلى تبين المنطق الذي يَنْبَنِي عليه.

إذا ذكرنا الباقلاني، فلأن هذا المؤلِّف، مثل ابن شرف، قد هاجم امرأ القيس[102]، وأن ابن شرف كان سيتفق مع المبدأ التالي : «وكلُّ ما يُخْزِي من الشعر فهو أشد عيوبه[103]». لكن مؤلِّفنا يتملكه شكٌّ، سيحاول توضيحه : «فإن قال قائل : إنما وصَفْتَ عن امرئ القيس عيوباً في خُلُقه لا في شعره، قلنا : هل أراد بما وصف في شعره[104] إلا الفخر ؟ فإن قال : لم يُرِدْ ذلك وإنما أراد إظهار عَيْبِهِ، قلنا : فأحمق الناس إذن هو ولم يكن كذلك ؛ وإن قال: نعم، الفخر، قلنا : فقد نطق شعره بقدر ما أراد وتَرْجَمَ عنه قَرِيضُهُ بأقبح الأوصاف، وأي خلل من خِلال الشعر أشد من الانعكاس والتناقض ؟»[105]

يتيح لنا هذا «الحوار» الإمساك بِسِرِّ الموقف المتشدِّد لابن شرف. مالا يستسيغه

100. حين يورد ناقد الشعر بيتاً فإنه يستشهد بعد ذلك فوراً بأبيات أخرى يقارنه بها.

101. انظر ما سيلي في الفصل الحادي عشر.

102. **إعجاز القرآن**، ص. 158-183.

103. **مسائل الانتقاد**، ص. 60.

104. يلمح ابن شرف هنا إلى الأبيات الغزلية لامرىء القيس.

105. **مسائل الانتقاد**، ص. 60.

هذا الأخير، هو تحديداً، اختلاطُ الأنواع والاستعمالُ غير الملائم للضمائر النحوية. عادة يُذيعُ الهجاء عيوب الغير ويَستعملُ ضميرَ المخاطب و/ أو ضمير الغائب ؛ والفخر من جهته يَعْرِضُ بصيغة ضمير المتكلم صفات الشاعر المجيدة. لكن أن يتحول الفخر إلى هجاء للذات، وأن يعترف الشاعر بـ «عيوب» كان ينبغي التستر عليها، هذا هو غير المقبول في نظر ابن شرف. إن امرأ القيس، بوصفه لمغامراته الغرامية، ينتهك قاعدة مرتبطة بالنوع. حين يبحث المرء عن تمجيد الذات، لا يكشف عن عيوبه ؛ وإذا حدث ذلك لسوء الحظ، فإن تسمية النوع تَتشوَّشُ : لم يعد المخاطَب يعرف ما إذا كان يتعامل مع الفخر، أو (لكن التسمية غير موجودة في مُدَوَّنةِ الأنواع العربية) مع هجاء ذاتي. هوية النـوع هي الـمعَرَّضَةُ، في نهاية الأمر، للتشويش ؛ فالعيب الأكبر يكمن في إغراق نوع من الأنواع في الإبهام.

قد يعني النوع مقولة نصية كما قد يعني مقولة اجتماعية. ليس من اللائق الخروج عن حدود نوع ما، مثلما لا يكون من المسَلَّم به خروج فرد عن طبقته، خاصة حين يكون معروفاً بانتسابه إليها وحين يحمل علاماتها التي لا تنمحي. إن أفعال شخص نبيل لا ينبغي أن تكون دنيئة، وإلا سيظهر تزاوج غير متكافئ بين الاسم والصفة. إن امرأ القيس («الملك الضلِّيل») بوصفه لألعابه الغرامية يُقِرُّ «في شعره بما يكتمه الأحرار ولا يَنِمُّ بقبحه إلا الأوضاع الأشرار[106]». وللأسباب عينها، لا يمكن لشخص من العامة أن يطمح مطلقاً للقيام بأعمال نبيلة. يذكر ابن شرف، ساخطاً، الشاعر سُحَيم : «أسَيْوِدٌ في شمْلة، دنسَةٍ قَملَةٍ، لا يؤاكله الغَرْثَان، ولا يُصاليه الصَّردُ العريان[107]». جريمته التي لا تغتفر هي جرأته على القول بأن جماعة من النسوة «النَّواهد[108]» أقبلن لعيادته حباً فيه وعطفاً عليه. لماذا هذا «الادِّعاء» من جانبه ؟ إذ لاشك أنه قد **كذب** ؛ فما وظيفة الكذب وما علامات الزَّيْف ؟ هذا جواب ابن شرف : «الممنوع من الشيء حَريصٌ عليه مُدَّعٌ فيه والـمُسْعَدُ بما يهواه كاتم له مُسْتَغْنٍ ببلوغ مُناه[109]». وتستتبع ذلك نتيجةٌ غير متوقعة : الخطاب، على الأقل في قضايا الحب، يعني عكس ما يقول. انطلاقاً من هذا **القانون**، يصبح من الممكن القول بأن الشاعر الذي يصف نجاحات غرامية يَكْذبُ بصفاقة، في حين أن الشاعر الذي

106. المصدر نفسه، ص. 54.

107. المصدر نفسه، ص. 58.

108. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

109. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يلتزم الصمت حول إنجازاته يكون محظوظاً لدى النساء (وحسب ابن شرف يمثل المرَقِّشُ الأكبر هذه الحالة الأخيرة). ما ينبغي تأويله إذن في الفرضية الأولى هو تَبَجُّحٌ، وفي الثانية هو صمت. يُجَابَهُ مُؤوِّلُ العلامات إما **بفائض** أو **بنقص**. غير أنه إذا كان الغُلُوُّ علامة على الحرمان، والنقص علامة على الوفْرة، فلابد في كل مرة عَكْسُ العلامات لاكتشاف الحقيقة.

إن المرقِّش، حين لم يذكر مغامراته، فهو في الوقت الذي يُقَدِّمُ فيه دليلاً على نُبْله، يُخْفِي الحقيقة، لكن ابن شرف لا يفكر في مؤاخذته على هذا النوع من الكذب بالإغْفَال. فمن جهة، يُتِيحُ القانون الذي استخلصه اختراقَ المظهر وإزاحة الشك ؛ ومن جهة أخرى، حتَّى وإن كانت المغامرات الغرامية صادقة (لكننا نعرف مما سبق أنها لا يمكن أن تكون كذلك)، فلا يمكن للشاعر أن يتلافى ذكر «ما يُخْزِي»، كما يقول ابن شرف، وهذا ما ليس هذا الأخير مستعداً لغفرانه. لابد من توضيح أن مؤلِّفنا يُدْخِلُ في اعتباره المعرفةَ الخارج نصية التي لديه عن الشاعر. يسترعي انتباهه المجموعُ الذي يُكوِّنُه النصُّ ونُتَفُ الأخبار المرتبطة بذلك النص ؛ ولم يكن بإمكانه تجلية قانون الخطاب إلا بمواجهة الملفوظ الشعري بعناصر سيرة الشاعر. الخطاب لا يحدِّدُ الموقف الحقيقي لقائله ؛ فلابد بالتالي من التوجه لخطاب آخر، أي الخطاب عن الشاعر، كي يكون التفسير صحيحاً. لكن ابن شرف، بواسطة القانون الذي استجلاه، يستطيع في أقصى الأحوال أن يستغني عن الخطاب السِّيري لاختراق سرِّ الملفوظ. وما يبدو أنه لم يلحظه، هو أن القائل يمكنه أن يراوغ هذا القانون ويعكس العلامات بحيث يجعل خطابه يفسَّر حسب المقصد الذي أراده. والمفسِّرُ من جهته، قد يكون متيقظاً ويحذر من العلامات التي تُعْرَضُ عليه. قد يصبح الإبهام إذ ذاك هو قاعدة الخطاب ولن يكون للدَّوَار نهاية، لأن خاصية الخطاب هي أنه بوسعه أن يفلِتَ من كل استراتيجية تحاول تَشْيِيئَه.

إنَّ ما يَحْلُمُ به ابن شرف هو خطاب **مُطابقٌ، شَفَّافٌ**، دون أي خِدَاع، أي يُعَيِّنُ بدقة موقف قائله. أي خطاباً مقْدُوداً، **لائقاً ومناسباً**، لا يجعل لابسه مُتَنَكِّراً، بل على العكس يكشف عن حدوده. ويمكن أن يكون شعار هذا الخطاب الثابت والمجزأ : لكل حسب كَيْنُونَتِهِ، وحسب ما لديه.

كان نقاد الشعر يطرحون مبدأ أنَّ مقبولية وفاعلية المدح مرتبطة بتطابقه مع صورة

الممدوح : ملك، وزير، قائد عسكري...[110] يلزم وصف كل واحدة من هذه الشخصيات تبعاً للدور الاجتماعي الذي يميزها. فمن غير المقبول وصف الوزير بأوصاف القائد العسكري، والعكس صحيح. ويطرح ابن شرف ضمنياً أن الخطاب يجب أن يكون أيضاً على قدر قائله. لا ينبغي للمتكلم أن يحاول وصف نفسه بسمَات غريبة عن الدور الاجتماعي الذي يلعبه طوعاً أو كرهاً. لابد إذن مِنْ مَنع مَزْج الأنواع وخلط الأدوار. إن يوطوبيا ابن شرف هي يوطوبيا عالم مُقَسَّمٍ، ذي تراتبية نهائية، حيث كل واحد يجد نفسه سجين شبكة الدائرة التي ينتمي إليها دونٍ رجعة.

كم نحن بعيدون عن **مقامات** الهمذاني، حيث من الصحيح أن لدينا عالماً مُتَرَاتبا، لكن الممثلين فيه يَتَحَدَّدُون بانعدام الثَّبَات، وحيث الكينونة والظهور لا يتطابقان، وحيث التناقض هو القاعدة، وحيث نفس الممثل يخترق بحزم كل اللغات، وحيث الترابطات الأكثر شذوذاً عملةٌ رائجة ! وكما هو متوقع، فابن شرف لا يقدِّر الهمذاني تقديراً عالياً. فيقول إن المقامات لا يمكن أن تكون ذات نفع إلا إذا جرى «صرفها من هزل إلى جد، ومن نَدٍّ إلى ضِدٍّ»[111]. وهذا يعني أن ابن شرف يرغب في أن يمْحُوَ في تآليف الهمذاني، كل الجانب الهزلي والانتهاكي، باختصار كل ما ليس «جدّاً».

والواقع أن الأحاديث تختلف كثيراً عن المقامات. لنتخيل عيسى بن هشام ثابتاً ومتزناً، في صحبة، لا أبي الفتح، بل أديب يشترك معه في أدق تفاصيل رؤيته للعالم، فسنحصُل إذ ذاك على صورة دقيقة للأحاديث. لا يوجد ما بين أبي الريَّان وتلميذه ذلك الخندق (القليل العمق أو كبيره حسب المقامات) الذي يفصل شخصيتي الهمذاني الرئيستين. يستمع التلميذ باحترام للأستاذ، ولا يتعلم شيئاً لم يكن يعرفه قبلاً ؛ هدف المحادثة هو تقريبهما من بعض بإلغاء كل مسافة تفصل بينهما. لا خلاف يُطِلُّ في أفق حوارهما، وهو حوار بعيداً عن أن يطرح أيَّ إبهام، يبدو بالأحرى حواراً لا لون له : من أوله إلى آخره تبقى النَّبْرةُ واحدة. الاستيحاء الهمذاني (الذي ليس خاصاً بالهمذاني) لم يجد صدى لدى ابن شرف ؛ وبالمقابل فهو يَتَفَتَّحُ في مؤلَّف لابن بُطْلان، سندرسه في الفصل الموالي.

110. قدامة، **نقد الشعر**، ص. 88-101.

111. **مسائل الانتقاد**، ص. 4.

الفصل التاسع

مُلاَءمَةُ التسمية

نوعُ «الـمأدبة»

دعوة الأطباء لابن بُطْلان (المتوفي عام 1066/458)[112]، خلافاً لأحاديث ابن شرف، لا تتضمن أي إحالة صريحة على **مقامات** الهمذاني. لكن اعتبارات عديدة تحفزنا للبحث عن ما يربط بين التأليفين. لن نقصد بكلامنا البحث عن صَدىً للمقامات في **دعوة الأطباء** بقدر ما نهدف إلى استجلاء خصائص خطاب يعرف تجسُّدَات متعددة والذي لا يحتاج ممارسو ذلك الخطاب، فيما وراء المؤلَّفات الفردية، والأنواع، بل القرون أحياناً، إلى الاتفاق فيما بينهم كي ينضووا تحت نفس الشعار.

إن أدب المأدبة، رغم كونه يحتل حيزاً هاماً في الثقافة العربية، لا يزال ينتظر بصبر الباحث الذي سيقوم بدراسته ؛ سوسيولوجيا وشعرية المأدبة ما زالتا في حاجة إلى

112. كُتبت **دعوة الأطباء** عام 1058/450، ونشرها بشارة زلزل بالإسكندرية سنة 1901. المنمنمات توجد بمخطوط الأمبروزيانا في ميلانو تحت رقم A. 521. صُوَرٌ سِتٌّ من تلك المنمنمات في :

Oscar Löfgen and Renato Traini : *Catalogue of the Arabic Monuscripts in the Biblioteca Ambrosiana*, Vicenza, 1975.

(نحن مدينون بهذه الـمعلومات للسيد جوزيف ڤان إيس). عن ابن بطلان انظر : ابن القفطي، **تاريخ الـحكماء**، ص 294-315؛ ابن أبي أصيبعة، **عيون الأنبياء**، ص. 325-328 ؛ يوسف شاخت، «ابن بطلان»، **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية)، III، ص. 763-764 ؛ إحسان عباس : **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المرجع المذكور، ص. 167-172.

بلورة. ويبدو لنا أن وصف ميخائيل باختين لهذا النوع[113] يمكن أن ينطبق على العديد من المؤلفات العربية الكلاسيكية. وهناك كثير من مشاهد المأدبة في مقامات الهمذاني : **المقامة الجاحظية، المقامة البغدادية، المقامة المضيرية، المقامة الصيميرية**. يكون الخصاص الغذائي أحياناً سبباً في ولائم پارودية : يشحذُ الجُوعُ خيال أبي الفتح الذي يصف في **المقامة المجاعية** وفي **المقامة النَّهيدية** أطعمة شهية يعلم أنها بعيدة عن متناوله. وخارج المقامات، فـ**حكاية أبي القاسم** من أولها إلى آخرها، مأدبة مُتوهِّجة. لابد أيضاً من ذكر **بخلاء** الجاحظ حيث نصادف أحياناً هذه المفارقة : بخلاء يقيمون ولائم فاخرة.

قبل تحليل **دعوة الأطباء** لابن بُطلان، حيث يتعلق الأمر بطبيب بخيل، يبدو لنا من الهام استجلاء واحدة من خصائص **بخلاء** الجاحظ التي نجدها في مُؤَلَّف ابن بطلان. البخيل كما يراه الجاحظ ليس فحسب مُكْتَنِزاً للمال، ينفقه بعسر وفي تقتير ؛ بل قد يكون بخيلاً جاهلاً بنفسه وباحثاً عن إخفاء بخله المتأصِّل. حينئذ يُكْثر من الدَّعوات، وينفق بإسراف، ويستضيف أصدقاءه إلى ولائم فاخرة[114]؛ غير أنه، رغم كل جهوده، ينتهي بالكشف عن ذاته وإظهار طبيعته الباطنة ؛ إنَّ حركة، ملاحظة بسيطة، نبرة في الصوت تكُون علامات كافية لسيميائي البخل. يُقيم البخيل وليمةً مثلاً، ودون أن يعي، يأخذ في تحذير ضيفه من أخطار الشَّراهة. يروي الجاحظ أن أحد أصدقائه لم يجد ذات ليلة بُدّاً من دعوته ليتعشى عنده ويبيت : «فأبطأ ساعة ثم جاءني بجام لَبَأ وطبق تمر، فلما مددت قال : «يا أبا عثمان إنه لِبَأ وغِلَظُه، وهو الليل ورُكُوده [...] وإن بَالغتَ بِتْنَا في ليلة سوء، من الاهتمام بأمرك [...] وإنما قلت هذا الكلام، لئلا تقول غداً : كان وكان. والله قد وقعتُ بين نابي أسد. لأني لو لم أجئك به، وقد ذكرتُهُ لك، قلتَ : بَخِلَ به وبدا له فيه ؛ وإن جئتُ به، ولم أحذِّرْك منه، ولم أذكِّرك كل ما عليك فيه، قلتَ : لم يشفق ولم ينصح،

113. «أما السيمبوسيوم [= المأدبة. المترجم] - فهو عبارة عن حوار ولائم ظهر في عصر «الحوار السقراطي» (نجد نماذجه عند كل من أفلاطون وكسينوفون). غير أنه عرف تطوره الواسع والمتنوع جداً خلال = العصور التالية. إن الكلمة الحوارية الولائمية تمتعت بامتيازات خاصة (ذات طابع شعائري في البداية) : امتياز التحرر التام، وعدم التكلف، وإزالة الكلفة، والصراحة التامة، وغرابة الأطوار، ومبدأ تكافؤ الضدين Ambivalence، أي أن يقرن في الكلمة بين المدح والقدح، بين الجاد والهازل». (**شعرية دستويفسكي**، المرجع المذكور، ص. 175). أنظر كذلك :
L'œuvre de François Rabelais, Paris, 1970, Gallimard éd., chap. IV, «Le banquet chez Rabelais», p. 277-304.

114. **البخلاء**، ص. 3.

فقد برئتُ إليك من الأمرين جميعاً. فإن شئت فأكلة وموتة، وإن شئتَ فبعض الاحتمال، ونومٌ على سلامة[115]».

الـمُضيف يعلم أنه إذْ ينصح للجاحظ أن يقلل الأكل، أو يمتنع عنه، قد يظهر بمظهر البخيل، لذا يسارع لإزاحة هذه التهمة متعللاً بِتَعِلَّةٍ طبية. لكن خطابه يخطئ مرماه، ويَلْمَحُ الجاحظ، ما وَراء اعتبارات الحِمْية (التي لا يجادل في صحتها)، بخلاً لا يود الاعتراف باسمه أو يبحث عن التستر وراء العطف.

قد يصلح هذا النص من البخلاء عنواناً تمهيدياً **لدعوة الأطباء**، لابن بطلان، التي هذا ملخصها. يحلُّ الراوي، وهو محتال شاطر، بميّافارقين. سرعان ما يتعرف بطبيب شيخ، فيتحدث إليه عن ضعف معدته ونقص شهوته ؛ هذه النقطة الأخيرة تجعل الطبيب يقرر دعوته للعشاء. فيحضر العديدَ من ألوان الطعام الشهية، لكن بدعوى أسباب طبية متعددة، يمنع ضيفه من أكلها، ولا يسمح له إلا بتذوق هِنْدِبَاء مسلوقة ؛ وكي يبرهن بصورة أفضل على مزايا الاقتصاد في الأكل، يُحْضِرُ صحفة أخيرة مليئة بأدوات الجراحة، التي، كما يشرح، لا ترحم من لا يلتزم حِمْيَة صارمة. بعد هذا العشاء الـمُخَيِّب للآمال، يستدعي الطبيب بعض زملائه ويُكلِّفهم باختبار عِلْم الوافد الجديد ؛ فيفتضح هذا الأخير بعد أن زَعَمَ على التوالي أنه طَبَائِعي وجَرائِحِي وكَحَّالٌ وفَاصِدٌ وصَيْدلي. بعد انصراف زملائه ينام الطبيب الشيخ الذي أفرط في الشراب، فيتشاور الـمتَطَفِّلُ مع الخادم الجائع، ويُقْبِلاَن بنهم على الصِّحَاف التي لا تزال مَصُونَةً، بعد أن كان الطبيب قد أمر برفعها، فيلتهمانها. وإذ يصحو الطبيب الشيخ ويرى ما حَلَّ بطعامه وشرابه يغضب غضباً شديداً؛ ويمتنع بعد ذلك بحزم عن استقبال المحتال.

الإغْرَابُ

الأمر مهزلة إذن : المواضيع الأكثر جدية، بدايةً بالطب (ونذكر بأن ابن بطلان طبيب) تُعَالَج بهزل. وهزلية الكتاب ناتجة تحديداً عن الطريقة غير المعتادة التي يجري بها تناول المواضيع المحُوطَة عموماً بالاحترام والخوف. لن يخطر على بال أحد تمنّي أن يتفشَّى وباءٌ ويدمِّر منطقة بأكملها ؛ غير أن هذه ليست رؤية الطبيب الشيخ الذي يتحسَّرُ لانحسار الأمراض وأنها لم تعد تصيب عدداً كبيراً، فيقلق على سير أعماله. لكن يُلاَحِظُ

115. المصدر نفسه، ص. 123-124.

أنه لحسن الحظ، كان الشتاء شديداً والربيع متقلباً والوباء ليس بعيد الاحتمال[116]. وفي انتظار تحقق هذا التخمين، يجد نفسه عُرْضَةً لبطالة جزئية، أمَّا الحفَّارُون فقد اضطَروا لتبديل حرفتهم. تكتسب إذ ذاك موضوعة العالم المقلوب[117] دلالة خاصة ؛ بالأمس كان كل شيء على ما يرام لوجود جحافل من المرضى ؛ واليوم، كل شيء ليس على ما يرام لأن الأوبئة قد اختفت[118]. بالأمس ما أن يتوفى مريض، حتى يَخْلُفُهُ مريضان اثنان ؛ وتنتشر الأمراض في الخريف، ويتفشى الوباء كل خمس سنوات ؛ والأطباء يُتَزَاحم على دكاكينهم ومُغَسِّلُو الموتى لا يُوصل إليهم إلا بالملاطفات. واليوم، نادراً ما ترى جنازة ولا تكاد تسمع أصوات المناحات. حين يُصَادفُ الطبيب الشيخ حَفَّاراً، يواسيه، ويأخذان في تأميل عودة الأيام السعيدة[119]...

تفرضُ ملاحظة نفسها هنا متعلقة بالتلقي الذي ينبغي تخصيصة **لدعوة الأطباء**، وبصورة عامة، للمؤلفات المنتسبة لهذا النوع. إنَّ للهزلي قواعده الخاصة، ولا علاقة لها بقواعد الأنواع «الجادة» ؛ ينبغي تجنُّبُ إطلاق حكم حول شخصية أو مؤلِّف قبل ملاحظة المستوى الذي يندرج فيه خطابه. لا يمكن أن نقول مثلا إن الطبيب الشيخ مُتَجَرِّدٌ من «نبل المشاعر الإنسانية[120]» لأنه شديد الأسف على انحسار الأوبئة والأمراض وكساد عمل الحفَّارين والحمَّالين. هذا الأسف هو من الغرابة والغلو بحيث ليس من المنهج الجيد قياسُه بمقياس الأخلاق المعتادة. إن المستوى الذي يندرج فيه يتميز بتَوْقيف الأخلاق المعتادة وتأسيس أخلاق جديدة، تكون بشكل ما نقيضاً للأولى. هل نقول عن الطفيلي المشهور أشعب إنه متجرد من النبل والرفعة ؟ هل نسخط من وضاعة راوي **دعوة الأطباء**، الذي يتسلَّلُ بالحيلة عند الطبيب الشيخ ويلتهم عشاءه ؟ خاصية المهزلة والهزلي هي أن تجعل الأحكامَ المعتادة حول الأفعال الإنسانية بين قوسين، أو بعبارة أدق، تشير بطرف العين إلى تلك الأحكام، في الوقت الذي تتم تنحيتُهَا واستبدالها بسلَّمٍ آخر للمعايير.

---

116. **دعوة الأطباء**، ص. 10.

117. انظر : E. R. Curtius : *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, 1956, P.U.F., p. 117 sv.

118. يَعْزُو ابن بطلان انكشاف الوباء والعلل إلى اعتلاء نصر الدولة أحمد بن مروان (المتوفى عام 1061/453) سدة الحكم، وتلك طريقة في مدح هذا الأمير (**دعوة الأطباء**، ص. 3).

119. المصدر نفسه، ص. 3-4.

120. إحسان عباس : **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المرجع المذكور، ص. 170.

ينبغي للتحليل أن يأخذ بالحسبان المستوى الذي يتموقع فيه المؤلف. لا نقرأ **البخلاء** أو **دعوة الأطباء** ونحن في الحال نفسها حين نقرأ مؤلفاً «جاداً» **كإحياء علوم الدين** للغزالي. المؤلَّف ذاته هو الذي يجب أن يملي الموقف الواجب اتخاذه تجاهه، لا من اعتبارات خارجة عن المؤلَّف، أو خاصة بحقل ليس هو حقل المؤلَّف. الطبيب الشيخ في **دعوة الأطباء** هو بالأساس مُهرِّجٌ، والمهرج كما هو معلوم يتكلم ويتحرك بعكس التصورات المألوفة. لم يعد معه الموت موضوعاً مُفْجعاً، بل احتفالاً مرحاً ؛ وتتحول الجنائز إلى أعراس وأفراح[121]. ودعواته لله خارجة عن المعتاد : «لوأنك شاهدتني في صلاتي لرأيت منظراً عجيباً فإن الناس كما قد علمتَ واحدٌ يسأل في صلاته سَعَة الرزق وآخر خاتمة خير وأنا أمد يدي وأسأل في رسوب أبيض ونفْثٍ أملس وعَرَق كثير وبول غزير ومجلس كبير[122]».

إن **الإغراب**[123] هو الكلمة التي ينبغي استخدامها لتعيين الطريقة التي يتناول بها ابن بطلان هذه المسألة أو تلك. لا يتم تقديمُ حدَثٍ أو مشهد من وجهة النظر التقليدية أو المألوفة، بل من وجهة نظر غير مألوفة وغير متوقَّعة. ذلك ما يحدث في الاختبار الذي يتعرض له المحتال في **دعوة الأطباء**. يطرح الطبيب الشيخ وزملاؤه أسئلة حول مختلف فروع الطب، وهذه الأسئلة هي بمثابة ألغاز الغايةُ منها تحديد ما إذا كان بإمكان المتطفّل أن ينتسب إلى جماعة الخبراء[124]. ويتخذ الإختبار مساراً فريداً لأنّ مَنْ تُوَجَّهُ إليه الأسئلة لا يأخذ الأمور بجدية ؛ لا يهمُّه علم الطب، وعوضاً أن يحاول التعلم، فليس له من هدف إلا الشرب والأكل أثناء توجيه الأسئلة إليه. وإذْ ينكشف زَيْفُهُ، فإن ممتحنيه يُفَاجَأون، لكنهم لا يغضبون ؛ والمتطفل لا يشعر بأي خجل. سمةٌ أخرى يجب أن تُقْنعنا بالجوِّ

121. **دعوة الأطباء**، ص. 4.

122. المصدر نفسه، ص. 25.

123. انظر توماشيفسكي : «نظرية الأغراض»، ضمن «**نصوص الشكلانيين الروس**»، المرجع المذكور ص. 202-204. [يترجم إبراهيم الخطيب في المرجع المشار إليه كلمة : Singularisation بـ «الإفراد» أو «الإغراب» ؛ أما عبد الفتاح كيليطو فيشرحها دون ترجمتها : «تناول ظاهرة من وجهة نظَر غريبة»، **الأدب والغرابة**، المرجع المذكور، ص. 48-58. ملاحظة المترجم].

124. يلاحظُ أندري يولس في اللغز أن واضعه «ليس وحيداً، وليس مستقلاً، وأنه يجسد معرفة. ومن يفك اللغز ليس شخصاً يجيب على سؤال شخص آخر، بل هو الذي يبحث عن بلوغ تلك المعرفة، وأن تقبله الجماعة، والذي يبرهن بجوابه أنه ناضج لهذا القبول. حل اللغز هو إذن الصيغة وكلمة السر، التي تؤهل لدخول مجال مغلَق».

Formes simples, Paris, 1972, éd. du seuil, p. 109-110.

الخاص المهيْمن في **دعوة الأطباء**.

إذا كان المحتال تلميذاً عنيداً وغير مُنْتَبِه، فإن الطبيب الشيخ أبعد ما يكون عن تجسيد المثل الأعلى للأستاذ الـمُحَاط بالاحترام (كما هو الحال في أحاديث ابن شرف). إنه رغم كل علمه، ساذج ومجنون ؛ يَنْتَزِعُ مثلاً قدح خمر بين يدي ضيفه ويشربه دفعة واحدة. ويقول إن الحِمْيَةَ عِلاجٌ لكل الأمراض ؛ لذا فهو يستشهد قبل كل شيء بسقراط وفيثاغورس وإبقراط، الذين ينصحون بالزهد في الأكل. غير أن هذه النصائح، حين يتلفظ بها بخيلٌ، تفقد طابعها الجاد وتتحول إلى دلائل على الطبع والمزاج، فضلاً عن أنها، إذْ تُقَال أمام مستمع غير مكترث، تبدو كاذبة ونشازاً في السياق. وهذا يعني أن الخطاب يتغير معناه تبعاً لوضعية مَنْ يتلفظ، أوْ يستشهد به، وتبعاً للمستمع وللظروف التي يحصل فيها التواصل.

لإيضاح هذه المسألة، يبدو لنا من المفيد تحليل **المقامة المضيرية**، التي تمتلك أكثر من سمة مشتركة مع **دعوة الأطباء**. إن وصف الأطعمة المختلفة يقوم به، في مؤلَّف ابن بطلان، طبيب يرى الأطعمة من وجهة قيمتها الغذائية والتأثير الذي قد تُحْدِثه في الجسم ؛ لا يُعْرَض لون من ألوان الطعام كي يُستهلك، بل ليصير مناسبة لخطاب طبي ؛ وتحت دافع البخل، سرعان ما يُرفع من أمام عيني الضيف الجائع. المضيرة، في مقامة الهَمداني، ليست كذلك للأكل ؛ بل هي هنا فقط كي تُوصَفَ وتُعَلَّلَ وصْفَ كلِّ ما يمسُّها من قريب أو بعيد. يَعْلَمُ أبو الفتح، الذي يتقلَّب على الجمر، أنه لن يأكل في القريب، وأنه يلزمه قبل ذلك سماع وصف مضيفه التاجر لمحلَّتِه التي يقطن بها، والدار، وباب الدار، والغلام، وكل قطعة من قطع الأثاث... يتم عادة وصف شيء أو منظر من وجهة نظر خارجية : تُعَلِّلُ نَظْرةُ أجنبي، وشخصية لم تألف المكان، إدراج فقرات وصفية[125]. في **المقامة المضيرية**، يكون رب الدار هو المكلَّفُ بوصف داره وإحصاء الأشياء الموجودة بها. هذه الأُلفة التي للشخصية مع الأمكنة تتيحُ لها أن تُسْهِبَ، وأن تذكر، لا شكل الشيء فحسب، بل تاريخه أيضاً، أي مالكيه السابقين، والطريقة التي حازتْهُ بها.

مظهر آخر للإغراب : يمكن لشيء من الأشياء أن يكون موضوع خطاب سردي وصفي لا نهاية له. فقد لا نكتفي بوصفه ورواية تاريخه ؛ بل نُفصِّلُه إلى أجزائه العديدة،

125. انظر : Ph. Hamon «Qu'est-ce qu'une description ?», *Poétique*, 12, 1972, p. 467 sv. ; B. A. Uspensky, *Poetik der Komposition*, Suhrkamp Verlag, 1975, p. 70.

ونصف كل جزء من هذه الأجزاء، ونروي تاريخها. وليس هذا كل ما في الأمر : بما أن الشيء مترابط بأشياء أخرى، وأماكن وشخصيات، تُوصَف أيضاً تلك الأشياء والأماكن والشخصيات... كان بإمكان المضيف الثرثار في **المقامة المضيرية**، أن يستمر في اندفاعاته السردية – الوصفية (وتبعاً لذلك كان بإمكان المقامة أن تُمَطَّط إلى ما لا نهاية)، لولا أن أبا الفتح، وهو يعي فجأة هذه الطريقة، يهرب مسرعاً. إن طريقاً طويلا يفصله عن المضيرة : «قد بقي الخَبْزُ وآلاتُه. والخُبْزُ وصفاته. والحنطة من أين اشتُريتْ أصلاً. وكيف اكترى لها حملاً. وفي أي رحى طُحن. وإجَّانة عُجِن. وأي تَنور سَجَر. وخبَّاز استأجر. وبقي الحطب من أين احتُطِبَ. ومتى جُلب وكيف صُفِّفَ حتى جُفِّف. وحُبس حتى يَبسَ. وبقي الخباز ووصفه والتلميذ ونعته. والدقيق ومدحه. والخمير وشرحه. والملح وملاحته. وبقيت السُّكُرُّجاتُ من اتخذها...[126]».

حتى الآن، أدرجنا مؤلَّف ابن بطلان ضمن نوع «المأدبة»، وأتاح لنا تحليل بعض تجسُّدات هذا النوع أن نكتشف واحدةً من خصائصه الأساسية، ونعني الإغراب. وكان تحليلنا يُرْبِكُهُ بعض الإرباك غيابُ تسمية تجمع التمظهرات المختلفة لهذا النوع. ليس في مدوَّنة الأنواع العربية، حسب علمنا، عنوان يغطي **دعوة الأطباء** و**البخلاء** و**المقامة المضيرية** والنصوص المماثلة. كلمة هزل شديدة العمومية وتشير إلى كل النصوص «الهزلية» ؛ أما كلمة مأدبة ذات الجذر المشترك مع كلمة أدب، فإنها تعني «وليمة»، لكنها لا تشير إلى نوع أدبي. وبطبيعة الحال، فإن غياب تسمية لا ينبغي تفسيره باعتباره نقصاً ؛ بل يجب أن يدفعنا لنحصر من قريب التصنيف الخاص الذي أخضعت له الثقافة العربية نصوصها. فمن المهم إذن أن نرى ضمن أي نوع أدرج ابن بطلان، ومن كانوا يشاركونه أفقه الثقافي، **دعوة الأطباء**.

المقامة نمطاً خطابياً

الأهمية التي نخصُّ بها تصنيفَ النصوص مرتبطةٌ بواقع أن النوع يقلِّصُ من دور المصادفة، ويقدم لنا، بقدر كبير، قواعدَ إنتاج النص وقواعد تلقِّيه في آن معاً[127]. صحيح أن النص يبدو أحياناً مستعصياً على الانتساب النوعي ؛ وينعكس ذلك على التسمية التي

126. **مقامات الهمذاني**، ص. 115.

127. انظر : W. Stempel : «Aspects génériques de la réception», *Poétique*, 39, 1979.

تصبح متعثرة ومتعدّدة. وهكذا **فدعوة الأطباء** اعتبرها ابن أبي أصيبعة رسالة[128]، وابن القفطي مقامة[129].

ليست **دعوة الأطباء** رسالة، بالمعنى الحصْرِي لهذه الكلمة : لا نجد فيها تسمية المرسل إليه ولا حضوراً صريحاً له. غير أنه بمعنى عام، يمكن اعتبار كل مكتوب رسالةً، لأنه يتوجه ضمنياً إلى قارئ ويتضمن معلومات عن هذا الأخير. ماذا نقول الآن عن التسمية التي اختارها ابن القفطي ؟ للوهلة الأولى تبدو غير ملائمة : ففصول **دعوة الأطباء** لا تقدِّمُ بنية سردية مشابهة لتلك التي تميز العديد من مقامات الهمذاني ؛ فضلاً عن أنه ليس في **دعوة الأطباء** نبرة وعظية، واستيحاؤها أبعد ما يكون عن «الموعظة» التي هي، كما نذكر، أحد معاني كلمة مقامة. قد يمكن القول بأن ابن القفطي يستخدم كلمة مقامة بمعنى «خطاب»، لكن هذا المعنى هو من العمومية بحيث يصير غير قابل للتحديد.

هل نعتبر إذن تسمية «مقامة» تسمية مغلوطة، أو على الأقل غير ملائمة، ونُنَحِّيها عن **دعوة الأطباء** ؟ هل سنلغي للسبب ذاته هذا المؤلَّف من اهتماماتنا، ونقول إنه لا يرتبط بالمقامات إلا باستخدامه للإغراب ؟ يبدو لنا مع ذلك أن ابن القفطي قد ألصق تسمية مقامة بمؤلَّف ابن بطلان لسبب دقيق، سببٌ يحجبه عن نظرنا الإلحاحُ على الشكل السردي لمقامات الهمذاني.

إن التسمية النوعية، حين تكون حاضرة، تقدم لنا انطباعاً مسبقاً عن خصائص المؤلَّف، وتُمْلِي، بقدر كبير، مراسيمَ القراءة التي ينبغي اتباعها. وحين تكون غائبة، يصبح القارئ في حيرة، حتى تَكْشِفَ له سمةٌ من السمات عن النوع الذي ينتسب إليه المؤلَّف. يمكن للتسمية المفروضة أن تكون تقريبية أو غير دقيقة[130]؛ بل قد يحدث، في

128. **عيون الأنباء**، ص. 326.

129. **تاريخ الحكماء**، ص. 298.

130. نقول مع ڤييتور إن «المؤلفات «غير الصالحة» لنوع معين ينبغي أن توجد بدورها في العرض التاريخي»، وإن «المؤرخ هو الذي ينبغي أن يقرر، في كل حالة على حدة، كيف سيتصرف» («L›histoire des genres littéraires», art. cit. p. 506)). وحين ينظر إلى علاقة المؤلفات الفردية بالنوع من زاوية التسمية، يصل ڤييتور إلي هذا الاستنتاج : «أنْ تنتسب قصيدة إلى نوع «الأود Ode» حتى وإن لم ينص الشاعر صراحة على ذلك، فهذا أمر مفهوم. ليست التسمية هي التي تقرر هنا، بل البنية النوعية للقصيدة. وعلى العكس من ذلك، فحين تحمل قصيدة اسم النوع، فإن علاقة حقيقية مع النوع موجودة عموماً» (المرجع نفسه، الصفحة نفسها).

حال مؤلَّف هجائي أو پارودي، أن يتولَّد توهيمٌ. غير أن هذا لا يمنع من أنه من المفيد مساءلة المؤلفات المسماة تسمية «غير صالحة» ؛ ليس فحسب لأننا نتتهي باكتشاف قرابة ما بين هذه المؤلفات والنوع الذي نحن بصدده، بل نكتشف كذلك، في المؤلفات المسماة تسمية «صالحة» خصائص نوعيةً لم تكن قبل ذلك لتخطر على بالنا.

لننْظر مثلا إلى نصوص السيوطي (المتوفى في عام 1505/911)، التي سماها مؤلِّفها هذه المرة مقامات. تساءلنا طويلاً عن صحة هذه التسمية التي بدتْ لنا بدون أساس. «المقامات» السِّتُّ التي وصلت إلى علمنا[131] تتحدث على التوالي عن الورد والمسك والزمرد والخضروات والياقوت والبقول. وجميعها موضوعات لا مقابل لها في مقامات الهمذاني. كل مقامة من مقامات السيوطي مناظرة بين مختلف ممثلي صِنْفٍ من الأشياء؛ في هذه المساجلة، يستعرضُ كلُّ ممثل مزاياه بهدف التفوق على الآخرين. كل هذا لا علاقة له في الظاهر بالهمذاني، ومع ذلك فقد اختار السيوطي كلمة مقامة لتعيين تأليفاته.

فقط حين رأينا ابن القفطي يستخدم التسمية نفسها لتعيين **دعوة الأطباء**، بدأت تظهر لنا بداية الجواب. تجلَّتْ لنا حينئذ الرابطة بين **دعوة الأطباء** و**مقامات السيوطي** و**مقامات الهمذاني** : هذه المؤلفات الثلاثة تستخدم **إسناد الخطاب**. توجد مقامة حين يُسْنِدُ المؤلِّفُ القولَ، على النمط الخيالي، لشخصية أو عدة شخصيات. كثير من المشكلات تجد حلَّها حين نتنبه إلى أن كلمة مقامة تعني في آن واحد نوعاً ونمطاً من الخطاب.

نتكلم عن نوع «المقامة» كلما جَرَتْ محاكاة طريقة الهمذاني. تتميز هذه المحاكاة، عند ابن ناقيا والحريري، باحترام بنية سردية، تؤدي إلى عودة الشخصيات، وكذا الخضوع لموضوعة الكدية. ننطلق من مؤلف الهمذاني، وندرس انعكاسه في مؤلَّفات مقلِّديه.

في المفهوم الثاني لكلمة مقامة، ما تجب ملاحظته ليس النوع، بل استخداماً معيناً للخطاب الذي يتجاوز الأنواع. ابن شرف القيرواني، كما نذكر، لا يستخدم كلمة **مقامة** لتعيين تآليفه، وإنما كلمة **حديث**، التي تشير على الأرجح وفي السياق الذي يستخدمها

131. **المقامات السيوطية**، طبعة حجرية. [انظر الآن : **شرح مقامات السيوطي**، تحقيق سمير محمود الدروبي، مؤسسة الرسالة بيروت. 1987، في جزأين، المترجم].

فيه، إلى إسناد الكلام إلى شخصيات[132]. نتذكر كذلك أن الحديث الثاني يُخْتَتَمُ هكذا : «تمَّت المقامة....[133]»، وسواء أكانت هذه الإشارة من ابن شرف أو من أحد النسَّاخ فليس لذلك أهمية في الحالة هذه. ما ينبغي التأكيد عليه، هو تنافسُ كلمة **حديث** وكلمةَ **مقامة** لتعيين إسناد الخطاب. لأن هذا النمط من الخطاب كان حاضراً في ذهن ابن شرف، فهو يماثل تأليفاته **بمقامات الهمذاني** و**بكليلة ودمنة**.

غير أنه إذا كانت المقامة تُحِيلُ على كل نص يتميز بإسناد الخطاب، فيجب اعتبار الخرافة مقامةً. هذه الملاحظة لا تثير الدهشة إلا إذا كنا لا ننظر سوى إلى النوع المشار إليه بهذا الإسم ؛ لكن المقامة، باعتبارها نمطاً خطابياً تحيلُ، دون تمييز، على **كليلة ودمنة، ومقامات الهمذاني** ومناظرة الورد والاحجار الكريمة عند السيوطي، وباختصار، على كل نص لا يتكلم فيه المؤلِّف مباشرة بل يسْنِدُ القولَ أو يفوِّضهُ إلى شخصيات خيالية. فضلاً عن أن ابن بطلان يقول في مقدمة **دعوة الإطباء** إنه قد صاغ كتابه على أسلوب **كليلة ودمنة**[134]. ومع ذلك، فلا علاقة **لدعوة الأطباء** بالخرافة. شخصيات **دعوة الأطباء** كائنات بشرية، وإطار العالم التخييلي هو مدينة ميافارقين، تحت إمارة ابن مروان، أي في فضاء **تاريخي، لا** في أَجَمَةِ الخرافة أو نَهْرِهَا، وفي زمن مُؤرّخ، لا في الزمن «الطبيعي» للخرافة، المتميز بتعاقب الفصول وتداول الليل والنهار. لا عُنْصُرَ في **دعوة الأطباء** يرتبط بالخرافة **إن لم يكن إسناد الخطاب**.

إنَّ بحَّاثةً صدمه الترابطُ الذي أقامه ابن بطلان بين كتابه و**كليلة ودمنة**، لم ير في ذلك إلا «ضرباً من الوهم لا يثبت للفحص أبداً[135]». حين يتعلق الأمر بالمؤلفين القدامى، يجب الحذر من الأحكام السريعة، ومن البداهة خاصة. قرابةُ **دعوة الأطباء** مع الخرافة هو ما جعل ابن القفطي يعتبرها مقامة. ونُوهِمُ أنفسنا حين نعتقد بوجود وهْم عند مؤلِّف قديم ؛ وحتى لو اكتشفنا شكلاً من الانخداع عند مؤلِّف قديم، فلا ينبغي أنْ يهدأ لنا بال حتى نكتشف ما الذي جعله يخطئ، فرُبَّ خطإٍ يبدو في الظاهر شديدَ الفظاظة أنْ يكون من الخصب بحيث يتحوَّل إلى حقيقة نَيِّرة.

132. أحد المتخاطبَيْن في **مسائل الانتقاد** هو ابن شرف نفسه، والآخر هو أبو الريان. وحتى لو اعتقدنا بأن هذا الأخير حقيقي الوجود، لابد من الإقرار بأن الحوار ذاته خيالي تماماً.

133. انظر أعلاه، هامش رقم 66.

134. **دعوة الأطباء**، ص. 1.

135. إحسان عباس : **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المرجع المذكور، ص. 167.

أثناء تحليلنا **لدعوة الأطباء**، لم تَغِبْ عن نظرنا مقامات الهمذاني ؛ لقد وجَّهَتْ هذه الأخيرةُ بَحْثَنا، وبالمقابل أتاح لنا كتاب ابن بطلان أن نستجلي فيها مظهراً كان بإمكانه أن يغيب عنا. لا نصادف «التَّعَرُّفَ»، وأثرَ عودةِ الشخصيات وتكرار شكل سردي[136] في كل المقامات. ما العمل إذن بتلك التي تخلو من هذه العناصر ؟ بإمكاننا الآن، بفضل «وَهْمِ» ابن بطلان، أن نُوسِّعَ ونُرْهِفَ مُقَاربَتِنا : كل المقامات لا تستخدم «التعرف»، لكنها جميعاً تستخدم الخطاب الـمُسْند. وستتيح لنا مقامات ابن ناقيا تدقيقاً أكثر لهذه **البديهية**.

136. انظر فيما سبق، ص. 100.

الفصل العاشر

التَّسْمِيَة

الـحِكَايَة

مقامات ابن ناقيا[137] مُسْتَهَلَّةٌ بمقدمة مطلعها : «هذه حكايات أحْسَنَّا العبارة فيها. وهَذَّبْنَا ألفاظها ومعانيها [...] وقد سلك بعض المتقدمين هذا المذهب في مثلها [...] وإنما وَسَمْتُهَا باسم مُستعار على عادة الشعراء في تشبيب القاصد والحكماء في وضع الحكمة على ألسنة البهايم وليس ذلك بمحظور[138]».

لِنُشرْ إلى أن **حكاية** لم تستعمل هنا بمعنى «قصة»، بل بمعنى محاكاة[139]. انطلاقاً من هذَا المعنى تنفتح آفاقٌ واعدةٌ أمام بحثنا، خاصة إذا لاحظنا أن ابن ناقيا، في المقدمة نفسها، يشير إلى تأليفاته بكلمة مقامات (ج. مقامة) ؛ لذا فإن **حكاية** و**مقامة** كلمتان مترادفتان عنده

---

137. ألف ابن ناقيا عشر مقامات، لكن الطبعة الوحيدة التي لدينا لهذه المقامات (مقامات الحنفي وابن ناقيا وغيرهما) تنقصها المقامات الأولى والسابعة والعاشرة. نجد نص المقامة الأولى وترجمتها في :

C. Huart : "Les Séances d'Ibn Nâqiyâ", *Journal asiatique*, 10e série, t. XII, 1908, p. 435-454.

وعن ابن ناقيا، انظر ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، III، ص. 99-89 ؛ جان كلود ڤاديه : «ابن ناقيا»، **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة الثانية، III، ص. 329. [انظر الآن : **مقامات ابن ناقيا** تحقيق د. حسن عباس، الدار الأندلسية، القاهرة، 1988]. المترجم.

138. **مقامات ابن ناقيا**، ص. 123.

139. انظر فيما سبق، ص. 33.

ويمكن استبدال إحداهما بالأخرى. هذا الترابط يُدَعِّمُ تحليلنا السابق. فقد كنا رأينا أن كلمة **مقامة** يمكن أن تستعمل لتشير إما إلى نصوص تقلِّدُ التشكيل الخاص بمقامات الهمذاني، وإما إلى نمط من الخطاب يتميز بإسناد القول فيه إلى شخصيات تخييلية. هذا المفهوم الأخير هو الذي ينبغي الاحتفاظ به حين تحليل كلمة **حكاية**.

«حكى» تعني عند ابن ناقيا نقل أقوال شخصيات تكون مع ذلك مخترعة تماماً. وهذه مناقضة ظاهرية فحسب، تزول إذا تنبهنا إلى أن الكلام **المنقول** هو في الواقع كلام **مُسْنَدٌ**. ما يتجلَّى في مظهر خطاب منقول هو في الواقع خطاب **مُسْنَد**. لكن الإسناد يفترض أنْ يتوارى المؤلف إلى أقصى حد ممكن ليفسح المجال للشخصيات. ما يُقَال يجب أن يكون مطابقاً لنمط الشخصية الممثَّلَة.

هذا التفسير مرتبط بملاحظات أفلاطون عن **المحاكاة** *Mimesis*. ينتقد أفلاطون هوميروس لأن هذا الأخير يُسْنِدُ خطابات إلى شخصيات. ويلاحظ أن **الإلياذة** تُعَاقِبُ بين فقرات حيث «الشاعر نفسه هو المتكلم، ولم يورد أي أشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره»، وفقرات «قد بذل الجهد ليحملنا على الاعتقاد أن ليس هوميروس المتكلم[140]»، وإنما هذه الشخصية أو تلك. هذه الفقرات الأخيرة، الـمُحَاكَاتية، هي التي ينتقدها أفلاطون في **الإلياذة** : إنها تُوهِمُ بأن الشخصيات هي التي تتكلم في حين أن **الشاعر هو وحده المتكلم**[141]. لا يتولد الإيهام فحسب مِنْ تَوَارِي **ضمير المتكلم** للشاعر ؛ بل كذلك لأن الشاعر يجعل شخصياته تنطق بلغة مُطابقَة لموقفها ومصالحها.

تفترض المحاكاة عموماً **وجوداً سابقاً** لما سيجري نقله (لا يهم بأية وسائط) بالمحاكاة. غير أن المحاكاة تبدو، حين يتعلق الأمر بشخصية خيالية، إشكاليةً، لأن المؤلِّف يخترع في آن واحد الشخصية وكلام الشخصية. ينشئ ابن ناقيا في مقاماته شخصيات ويؤلف الخطابات التي تنطق بها ؛ فهو لا يحاكي بالمعنى الحرفي للكلمة. كيف ينبغي إذن، انطلاقاً من هذا، أن نفهم كلمة **حكاية** ؟ سنقول أنه توجد **حكاية** كلما أنشأ مؤلِّفٌ خطاباً يتوافق مع التصوُّر المألوف عن شخصية ما، تبعاً للنمط البشري الذي

---

140. **الجمهورية**، 393 أ، 393 ب. ترجمة حنا خباز، مطبعة المقتطف، 1929، ص. 69. وانظر : جيرار جينيت : «حدود السرد»، ترجمة بنعيسى بوحمالة، مجلة **آفاق** (المغرب)، عدد 8-9، 1988، ص. 55-56 ؛ و
R. Dupont-Roc : «*Mimesis* et énonciation», in *Ecriture et théorie poétique*, 1976, Presses de l'Ecole Normale supérieure, p. 6-14.

141. أنظر :
I. Lallot : «La *mimesis* selon Aristote et l'excellence d'Homère», in *Ecriture et théorie poétique*, op. cit., p. 15.

تنتسب إليه تلك الشخصية. وبعبارة أخرى، فإن مؤلِّف **حكاية** يخضع لضغط معين، هو صياغة ما يؤلِّف من خطاب بحيث يُلائمُ الشخصية التي يُسندهُ إليها.

لنأخذ مثالاً من مقامات الهمذاني. إن خطاب التاجر في **المقامة المضيرية** يختلف عن خطاب المتسول في **المقامة المكفوفية**. فقد منح الهمذاني لكلٍّ من هاتين الشخصيتين الأقوالَ اللائقة بحالهما وموقعهما الاجتماعي. وعَزَلَ نفسه عن هذه الأقوال التي كان هو مؤلِّفَها في الحقيقة، لكنه لا يمكنه أن يتبنَّاها وذلك لسببين : فهو من جهة يتنازل عن **ضمير المتكلم** لفائدة التاجر والمتسول ؛ ومن جهة أخرى، فهو ليس في وضع ممَاثل لهاتين الشخصيتين، ولا يمكن أن يتعرّف على نفسه في ما تتلفظان به من أقوال. هذه المسافة المزدوجة تجاه الخطاب هي التي تشكِّلُ **الحكاية** وتُحْدِثُ الإيهام ؛ ينفصل الخطاب عن المؤلِّف، ويصير ملْكاً للشخصية لأنه يناسبها.

قد يكون بوسعنا الآن إدراك كيف أن كلمة **حكاية** انتهت بأن تعني «قصة». إن إحدى الخصائص الرئيسية للقصة هي تحديداً إسنادُ خطاب إلى شخصيات يلائم وضعية كل واحدة منها. ولأن الإسناد مرتبط بِـ«المحاكاة» (بالمعنى الذي أوضحناه، أي إنشاء خطاب يتوافق مع الدور الاجتماعي للشخصية)، فقد انتهت كلمة **حكاية** بالدلالة، من باب المجاز المرسل، على «قصة» إلى جانب معنى «المحاكاة». ويبدو أن المفهوم الأول هو الذي يفرض اليوم نفسه على حساب المفهوم الثاني. وفيما يخصنا، فالمفهوم الثاني (أي «المحاكاة») هو الملائم، وإذا كان من المفيد دراسة كيف نشأ المفهوم الأول، فالمهم هو ألاَّ نغفل عن العلاقة بين «المحاكاة» وإسناد الخطاب. سَنُوضِّحُ هذه الآراء بفحص أنواع الحكاية التي يذكرها ابن ناقيا في مقدمته.

المقامَةُ والخُرافة والشّعر الغَزَلي

يَسْتَدْعي ابن ناقيا لِيُحَدِّد كيفية اشتغال **الحكاية**، ولتبرير كتابه، ثلاثة أنواع : مقامات الهمذاني، والشعر الغزلي، والخرافة. ونذكر أن ابن شرف كان قد قابل بين أحاديثه وبين المقامات و**كليلة ودمنة**. ونذكر أيضاً أن ابن بطلان قد ربط **دعوة الأطباء** بخرافات بَيْدبَا. نحن إذن على أرض ثابتة تَنْتَصِبُ فوقها العلامات ذاتها.

من المعلوم أن الحكمة في الخرافة تُوضَعُ على ألسنة الحيوان. طبعاً هناك من يُحرِّك الأمور، لكنه يتوارى مانحاً الحيوانات مَلَكَة النُّطق. فإلى أيِّ حدٍّ يمكن هنا أن نتحدث

عـن «المحاكاة» ؟ مرة أخرى، تقوم هذه المحاكاة على إسناد الخطاب اللائق بنمط الشخصية التي يمثلها. الخرافة «تحاكي» القيمة الرمزية التي يُجسِّدها كل حيوان ضمن مجموع الحيوانات ؛ كلُّ خطاب ينطق به حيوانٌ يكون مطابقاً للموقع الذي يحتله هذا الأخير في مَجْمَع الحيوان والدَّوْرِ الذي يلعبه فيه. يختلف دور الأسد عن دور ابن آوى، أو الثعلب أو التمساح، وتلك تُصَاغُ حسب الموقع الذي يحتلُّه في قمة التَّرَاتُب الحيواني. يندرج سلوكه في إطار الدور المبَرْمَج المخصَّصِ له مسبقاً : تستهدف المحاكاة الطريقة التي **يجب** أن يتصرف بها ويُعبِّر بها. والنتيجة هي استنساخُ نمطٍ قد حُدِّدَتْ سماته بصورة نهائية.

حين نحوِّلُ نظرنا نحو ما قاله ابن ناقيا، في إيجاز، عن الشعر الغزلي[142]، نصطدم بجملة من الصعاب. قبل كل شيء، هل **الحكاية** موجودة في الشعر ؟ إذا كان الجواب بالإيجاب، كيف تتجلَّى إزاء اللاحكاية، أي بالنظر إلى الخطاب الذي يتكفَّل به الشاعر شخصياً ؟ ولابد من التساؤل كذلك عن السبب الذي جعل ابن ناقيا لا يذكر سوى الشعر الغزلي، موحياً بذلك أن أغراضاً كالمديح والهجاء لا مدخل لها في الحكاية، أو على الأقل ليس بالنسبة المماثلة لنسبة الشعر الغزلي.

لنحاول أن نرى ما يجري في مطلع القصيدة، فهناك يتركَّزُ الغزل. لو رجعنا إلى معلقة امرئ القيس، نلاحظ أن الشاعر، في المطلع، لا يحتكر الكلام لوحده ؛ فصوت المحبوبة (أو بدقة أكثر ك المحبوبات) مسموعٌ على درجة واحدة مع صوته. هناك **حكاية** لأن امرأ القيس يجعل صاحبته تتكلم، ولأن هذه الأخيرة تنطق بالكلمات التي **يجب** أن تنطق بها في الموقف السردي الذي توجد فيه. الملاحظة ذاتها تنطبق على القصائد الحوارية لعمر بن أبي ربيعة، الذي يُفْسِح في الكلام للمرأة العاشقة[143]. من الواضح جداً أن الحكاية تظهر، بنسب متفاوتة، في أغراض شعرية عديدة ؛ غير أنه يبدو أن الشعر الغزلي هو الذي يشكِّل المجال المتميز حيث بالإمكان ملاحظتها بوفرة. ويبدو لنا أن هذا هو السبب الذي دفع ابن ناقيا إلى ذكر هذا الغرض. ينبغي الآن أن ننظر جهة ذلك «المتقدِّم» المجهول، الذي هو، على الأرجح، الهمذاني. يُسْنَدُ القولُ، في مقامات هذا الأخير، لعدد من

142. النص، كما نقله هيارت عن مخطوط، يقول : «على عادة الشعراء في تشبيه القاصد»، وفي طبعة استانبول، نجد **تشبيب القاصد** عوض **تشبيه القاصد**، والتشبيب يحيل، كما هو معلوم، على الشعر الغزلي. ويبدو لنا أن هذه القراءة الأخيرة أجدر بالقبول من الأولى.

143. هذا الشاعر هو دون شك مَنْ تلعبُ «المحاكاة» عنده أكبر الأدوار : محبوباته تتحاورن معه، ومع مرسوله، أو مع بعضهن البعض. المشهد الحواري النموذجي ينشأ حين يتسلّل ليلاً إلى خباء المحبوبة.

الشخصيات، وأساساً لأبي الفتح وللراوي. وتُؤَدِّي تنكُّرات البطل وتعدُّد المواقف التي يجد نفسه فيها إلى أن الخطابات التي ينطق بها تتغير تبعاً للدور الذي يؤديه في كل مقامة. توجد **حكايةٌ** لأن الأقوال المنسوبة لأبي الفتح تُصَاغُ اعتباراً لمختلف الأنماط البشرية التي يجسِّدُها ؛ يتغيَّر خطابه تبعاً لكونه متسولاً، أو واعظاً، أو ماجناً. ولا تخلو من فائدة ملاحظةُ أن للمقامات علاقةً معقدة بالمحاكاة. أبو الفتح «يحاكي» لغة عدد من هذه الأنماط، فهو ينسب لنفسه لغة يمتلكها متكلمون لكل واحد منهم وضعيته وخطابه الخاصَّيْن به. إنه يحقق في العالم التخييلي، ما حققه الهمذاني بتأليفه **المقامات**، وجَعْلِهِ كلَّ شخصية تنطق بالخطاب الـمُسْتَحَقِّ لها، أي الملائم للدور الذي تؤديه.

لقد حاولنا، انطلاقاً من إشارات (شديدة الإيجاز) لابن ناقيا، أن نحدِّد اشتغال المحاكاة في بعض الأغراض ؛ ويلزمنا أن نتمم ملاحظاتنا بدراسة **وضع** المحاكاة.

الحكايةُ والكَذِب

هناك استراتيجية دفاعية في مقدمة ابن ناقيا. يبدأ المؤلِّف بامتداح قيمة بضاعته : لقد اعتنى بمقاماته وسهر على جودتها و«حَسَّنَ العبارة فيها» جاعلاً إياها بذلك ضمنياً في مجال الأسلوب الرفيع. يُفْتَرض من القارئ أن يتَعرَّفَ على شكل الكتابة التي تشير إليها عدة مؤشرات، تجعل من النص تجلِّيا لا تُدْعَى إليه سوى نخبة تسمو مرتبتها عن العامة. يتوجه ابن ناقيا نحو القراء، وفي مساره، يرسم صورة لهم ؛ فهم يمتلكون معرفة واسعة تتيح لهم إدراك تلميحات المؤلف، دون حاجة إلى إطالة ؛ ويَعْلَمُون ما الخرافة والقصيدة وقرأوا الهمذاني. لكنهم إلى جانب هذه الظروف المساعدة، يشهدون على مقاومة وإنكار موجَّهَيْن ضد «المحاكاة». وعلى ابن ناقيا أن يجادل ليقنعهم بأنْ لا أساس لتحفظاتهم ويزيلَ كل أثر لسوء التفاهم.

النقاش يدور حول مشروعية «المحاكاة». وإذا كان ابن ناقيا يحسُّ بالحاجة ليقول إن هذه الأخيرة «ليست بمحظورة» فلأنه يفترض أن لدى قرائه رأياً معاكساً : إنهم يعتقدون أو يظن ابن ناقيا أنهم يعتقدون (فالأمر سيان) أن «المحاكاة» مذمومة، أو على الأقل مُرِيبَةٌ. لابد إذن، قبل كل شيء، من دحْض هذا الرأي ؛ فيوردُ مؤلِّفنا أولاً حكمَ السلف على «الهزل» : «وقد قال بعضهم جِدُّ الأدب وهزله معاً جِدٌّ، وكان ابن عباس رحمه الله إذا أكثر من الجدِّ قال : «أحمضُوا»، يريد الأخذ في طُرَفِ الأحاديث كما تتمرَّأ

الإبل بالحمض إذا بشِمَتْ الكلأ[144]».

لم ندرك بعدُ جيِّداً سبب الإدانة التي حَدَسها ابن ناقية عند قُرَّائه الضِّمنيين. غير أن الكلمة الحاسمة في هذا اللغز سينطق بها : الكذب. إن المؤلِّف، بتواريه وراء شخصياته، وبإسناده إياها لغةَ موقفها ومصالحها، يتظاهر بالخروج من اللُّعبة، وبالتالي، يُوهِمُ بأنها هي التي، **بالفعل**، تتكلم. هذا **التظاهر** ومُلاَزِمُهُ، **الإيهام**، يعملان أيضاً في الكذب. فبمقدار ما يظهر الخطاب المسْنَدُ حاملاً علامات الخطاب المنقول، فالمسافة ليست كبيرة بين المحاكاة والكذب. لذا كان على ابن ناقيا أن يلجأ إلى سابقة أي إلى المثل والخرافة : «وقد وردَ من أمثال العرب ما يستحيل في الحقيقة على ما استُعمل له ولا يُسَمَّى ذلك كذباً[145]».

لكن ما أنْ نقرِّر الكذب حتى يلزمنا تقرير نقيضه : الحقيقة. لا يورد ابن ناقيا هذه الكلمة، غير أنه يقرر أن تأليفاته لا تدخل في باب ما هو محظور أي الكذب، فينبغي التساؤل إن كانت تدخل ضمن الباب المقابل أي باب الحقيقة.

لكن ابن ناقيا لا يطرح النقاش على هذا المستوى، بل يجعل مكان التقابل حقيقة/ كذب، تقابل جد/ لعب. الـجِدُّ هو القول الذي يتحمَّل المؤلف مسؤوليته ويتكفَّلْ به مباشرة، أي دون محاكاة ودون تمويه. وبالمقابل يتميَّز اللعب بموقف خيالي حيث تتكلم الشخصيات وتفعل تبعاً لدورها الاجتماعي. المحاكاة، مبدئياً، اصطناع شفَّاف، غير أنها مثل كل لَعب، تتضمن في الأساس، قِسْطاً من الالتباس. فانطلاقاً من نقطة محددة اعتباطياً، تفلتُ المبادرة من اللاعبين، ويكتسب اللعب استقلالاً ذاتياً[146]، لا يتحكم فيه سوى منطق القواعد وبداهتها. وبالمثل، ما أن يُعَيَّنُ دَوْرُ الشخصية حتى تفْلِتَ المحاكاةُ من سيطرة المؤلِّف سجين لعبته، وسجين حتمية لا يتحكم فيها وليس بوسعه تغييرها، إلا إذا خَرَقَ اللعبة. والقارئ من جهته، تتلقَّفُهُ حركةُ اللعبة، فيتناسى التمويه البدئي، وينفعل بالمحاكاة كما لو كانت **الشيء ذاته**. هذا الإغراءُ هو ما يَبْعَثُ الرِّيبَة حول المحاكاة بجعلها تميلُ نحو الكذب. الـمُحَاكِي، وكذلك الكاذب، متورِّطان تماماً في شبكة خطابهما. لكن المحاكاة، بخلاف الكذب، تقرِّرُ منذ البداية قواعد ضمنية (قواعد النوع مثلاً)، هذه القواعد **تُنْسى** مع ذلك أثناء مسار اللعبة.

---

144. **مقامات ابن ناقيا**، ص. 123.

145. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

146. انظر : Hans-Georg Gadamer : Vérité *et méthode, Paris*, 1976, éd. du Seuil.

ما التبرير الذي تُقَدِّمُهُ الأمثالُ لابن ناقيا ؟ يستشهد هذا الأخير بأبيات قيلت «على لسان ولد الضبِّ يخاطب أباه[147]»، ويضيف إن تلك الأبيات واردة في كتاب يُعْتَبَرُ حُجَّة، أي **الكامل** للمبرد : «وهو من نفيس الكتب يرويه أصحاب الحديث[148]». لكن هل يمكن مماثلة المقامة بالـمَثَل ؟ هذان النوعان، مع كونهما يستخدمان كلاهما الخطاب الـمُسْنَدُ، يختلفان في نقطة، يُلَمِّحُ إليها ابن ناقيا، دون الخوض في تفاصيلها. فمباشرة بعد أن تحدث عن قصة ولد الضبّ يلاحظ : «ونحن فلم نبلغ فيما أوردناه في هذه المقامات إلى هذا الحدِّ وإن كنا قد مزجنا فيها اللعب بالجِدِّ[149]».

كيف نفهم هذه العبارة ؟ يبدو أن «الحدَّ» الذي يذكره هو الذي يَفْصِلُ بين الممكن والمستحيل. فإذا كانت الخرافة تُسْنِدُ النطقَ لكائناتٍ تَفْتَقِدُهُ، فالمقامة لا تناقض القاعدة القائلة بأن الكائنات ذات الصورة البشرية هي القادرة على استعمال هذا النطق. بدايةً منْ هذا المنطلق المختلف، تتسلسل الاختلافات بين النوعين، لكن مادمنا نقتصر على ملاحظة الخطاب الـمُسْنَد (وتنطبق الملاحظة على ابن شرف، وابن بطلان، وجزئياً على ابن ناقيا)، فالاختلاف بين المقامة والخرافة يفلت منا، بل ربما لم يرغب هؤلاء المؤلفون في رؤية هذا الاختلاف، وقد كانت لهم مصلحةٌ ما في تغييبه. سنقتنع بذلك حين سنتناول دراسة الحريري الذي أقام، بصدد المحاكاة، استراتيجية دِفَاعية مشابهة لاستراتيجية ابن ناقيا. سنكون آنذاك على استعداد أفضل لبحث هذه النقطة المحْوَرية، إذ أن **مقامات** الحريري أثارتْ أصداء مختلفة. أما **مقامات** ابن ناقيا، فلا نعلم كيف تَمَّ تلقِّيها، ولا نملك لتحديد هذا التلقي سوى النص وحده (أو وحده تقريباً).

الانزياحُ والقَاعِدَة

تكلم باحث، بصدد ابن ناقيا، عن «حالة سيكولوجية»، وعن «نقد ذاتي»، وعن «عمق[150]». المشكلة بأكملها هي في معرفة على أي شيء تنطبق هذه المفاهيم في الثقافة

147. **مقامات ابن ناقيا**، ص. 124.

148. المصدر نفيه، الصفحة نفسها.

149. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

150. «قد يكون أيضا لكتاب ابن ناقيا جذور عميقة في شخصيته، ويكون في قبحه المقصود، تعبيراً عن شكل من أشكال الاتكال على الإيمان. ومقاماته، أكثر من كونها نجاحاً أدبياً، هي حالة سيكولوجية، وربما نقداً ذاتياً غريباً، يكشف عن «أعماق» غريبة، وأحياناً غير متوقعة، في العقلية الإسلامية» (جان كلود ڤاديه، **دائرة**

الكلاسيكية. ومهما يكن من أمر، فإن انطباع الغرابة يَخِفُّ، بل يتبَخَّرُ، حين قراءة **مقامات** ابن ناقيا بعد قراءة مؤلفات الهمذاني وابن الحجّاج وأبي المطهر الأزدي، وهي مؤلفات تعرضُ، في الجملة، الخصائص ذَاتها. وما قد نرى فيها اليوم من انزياح كان واحداً من مُكوِّنَات القاعدة المعيارية الثقافية قديماً، أو إذا شئنا (ولكن ذلك قليل الاحتمال) «العقلية الإسلامية».

لا يتم إدراك الانزياح إلا بخلفية قاعدة معيارية جاهزة صراحةً أو ضمنياً. فينبغي إذن تَوَقُّعُ أنْ تكون القاعدة المعيارية مُحَدَّدَةً، بطريقة أو بأخرى، في النص ذاته الذي يتم فيه الانزياح ؛ هذا يعني القولَ بأن القارئ ليس وحده الذي يُدْرِكُ الانزياح، بل النص أيضاً. النص المنْتَهِكُ ثُنَائِي أساساً : فهو لا ينتظر أن يأتي قارئ لملاحظة الانتهاك الذي يتضمنه، بل يسجل بنفسه هذه الملاحظة باعتبارها عنصراً من عناصر التشكيل الإيديولوجي ومعْمَار المؤلَّف. والقارئ إلى حد ما، لا يفعل شيئاً سوى تقَبُّلِ الموقف الذي يُقرِّرُه المؤلَّف سلفاً، أو على الأقل يتوقعه. لا يكفي مثلاً القول إن «مقامات ابن ناقيا [...] تُوافِقُ فكراً قدْحِياً وتهكُّمياً، يُفَاجِئُ القارئَ بعنفه المكتوم والشامل»[151]؛ بل يجب أيضاً إبراز أن ما يجري تحقيره موجودٌ، وأن اندهاش القارئ أمام القدْح موجود كذلك. هناك عموماً، في مؤلفات الانتهاك، شخصيةٌ تنتسب للقاعدة المعيارية، وفي مواجهتها، شخصية تقدحُ في تلك القاعدة ذاتها. صحيحٌ أن القارئ يُقيمُ حِواراً مع المؤلَّف، غير أنه يبدو لنا أن كل اعتبارات القراءة يجب أن تكون مسبوقة بفحص الحوار القائم في المؤلَّف ذاته.

تبدأ **مقامات** ابن ناقيا بالصيغة المعروفة «حدَّثني...»، ثم يتوزع القول بين شخصية تُسَمَّى اليَشْكُري (الذي يطابق دوره دور أبي الفتح الإسكندري)، وبين عدد من الرواة يتغيَّرون من مقامة لأخرى والذين لا يتلقون سوى تسمية نمطية، في حين أن الراوي عند الهمذاني (عيسى بن هشام) يُسَمَّى ويظهر في كل مقامة.

التسمية النَّمطية تحدِّدُ، منذ البداية، وضع الراوي، وتعلنُ عن الدور الذي سيلعبه، وكذا المكان الذي سيجري فيه المشهد، والمسألة التي ستُناقش، وباختصار فإن التسمية النمطية للراوي تحدِّدُ اللونَ العام للمقامة. الراوي في المقامة الأولى هو فتى من البادية، وفي الثانية أحد الفُتَّاك، وفي الثالثة بعض الشاميين، وفي الرابعة بعض الأصدقاء القاطنين

المعارف الإسلامية، الطبعة الثانية، III، ص. 923).

151. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بغداد، وفي المقامة الخامسة بعض أهل الجوار، وفي السادسة بعض المتكلِّمين، وفي الثامنة بعض أهل الأدب، وفي التاسعة بعض الكتاب. ولابد من القول بأن تعدُّد الرواة هذا يوجد عند الهمذاني، لكن على مستوى آخر : عيسى بن هشام يلعب دوراً مختلفاً في كل مقامة، رغم احتفاظه بالاسم نفسه. لكن ديمومة الاسم هذه وهذا التحوُّل الدائم للشخصية هو ما يشكل بالتحديد مِشْكَالاً تجعله هزَّات صغيرة ينزلق من صورة مُلَوَّنَة لأخرى. ليس الحال هكذا عند ابن ناقيا حيث يتجمَّدُ رواتُهُ كُلٌّ واحد منهم في دور وحيد وهيئة ثابتة.

وبالمقابل، فالبطل، اليشكري، يحتفظ دائما باسمه، حتى وإنْ كان الدور الذي يؤديه يتبدَّلُ من مقامة لأخرى. إنه مُهَرج، أي مُنْتَهِك، أو بتحديد أكثر، وَسِيطٌ بين عالمين : عالم الرواة الذين، برغم اختلافاتهم، يلتقون في امتثالهم لعرفٍ وتقليد هُما من الوضوح لديهم بحيث لا يشعرون بأي حاجة لتسميتهما أو تحديدهما ؛ وعالم الـمهَمَّشين، والخارجين عن الأدب، عالم غريب ومنبوذ. إنَّ الصِّدام بين هذين العالمين هو الذي يُنْتِجُ السَّرْدَ، أو على الأقل يولِّدُ الرغبةَ في السرد (إذا قبلنا بفكرة أننا نروي قبل كل شيء ما يخرج عن المعتاد، وما يستفيد من فَائض قيمَة الخارق والغريب). إن أفعال وحركات اليشكري تُرْوَى **لأنها** غير مألوفة، ولأنها تُشَوِّشُ التَّوَقُّعَ المعتاد عند الرواة (والقراء).

الأمر نفسه موجود في **مقامات** الهمذاني : أبو الفتح شخصية مدهشة ؛ إنه قادم من بعيد، من بلد الغرابة، ولهذا السبب يجعل منه عيسى بن هشام موضوعاً لسرده. وفضلاً عن غرابته، فهو فصيح، وأقواله جديرة بأن تُرْوَى. هذا المظهر الأخير يقرِّبُهُ من الراوي وكذا من المستمعين الآخرين، ويدمجُهُ جزئياً في الحلقة المنسجِمة التي يُشكِّلونها. إن فصاحته تَغْفِرُ له هيئته الشاذة وانحرافات سلوكه.

اليشكري أشد بساطة، أو أشد تعقيداً. فهو شخصية خارقة للعادة، ينتهك المعتقدات المألوفة للرواة، غير أنه لا يتم تقديمه، في أي لحظة، باعتباره فصيحاً. في المقامة الثامنة، يخرج الراوي في نزهة مع أصحابه ؛ فجأة يظهر اليشكري، ويأخذ في إنشاد أبيات لا تلتزم بأبسط قواعد العروض والقافية. لا مظهره الجسماني، ولا خطابه يقبلهما مستمعوه الذين «هرباً من الهذيان[152]» يغادرون المكان مسرعين. هذه المغادرةُ انفصالٌ : إنهم يبتعدون عن اليشكري الذي يُمَثِّلُ ما لا يمكنهم احتماله.

152. **مقامات ابن ناقيا**، ص. 147.

مثال آخر : في المقامة السادسة، يجد الراوي نفسه، وهو من بعض الـمُتكلِّمين، في مواجهة مع اليشكري الذي يجْهَرُ بالكفر وهو يحتسي الخمر، مُنْهِياً هذيانه بإنكار البعث. والراوي الذي «راعَه[153]» ذلك يجابهه ويعرض الأدلة التي يقوم عليها الإيمان بالبعث. عبثاً كان ذلك ! لا يتوصل سوى إلى إثارة الصَّدى التالي عند مُخَاطبه : «دعْني من خرافات المتكلمين وأقوال المشَرِّعين ![154]» ويُصِرُّ كلا الخصمين على موقفهما، ولا يُفضي النقاشُ إلى أيِّ مخرج. ويميل الخمر باليشكري فينَام ؛ لابد من التساؤل هنا إن كانت الخمرُ في هذه الحالة ظَرْفَ تخفيف أو تشديد ؛ وما نحتفظ به على كل حال هو هذا الانتهاك المزدوج: التشكُّكُ المعْلَنُ بخصوص واحدةٍ من العقائد الأشد أهمية في الدين، وحالة السكر للشخصية المنتَهِكَة.

كِتَابَةُ الـمِلَل والنِّحَل

كيف استطاع اليشكري أن ينطق بمثل هذه الأقوال ؟ وبدقة أكثر، كيف استطاع ابن ناقيا أن يجعل اليشكري ينطق بخطاب على هذه الدرجة من الانتهاك ؟ لا ينبغي التسرع في الثناء (أو في اللوم) على جرأة ابن ناقيا والاندهاش للحرية التي أُتِيحَتْ له ليقول ما قاله. لا ننس أن الأمر يتعلق بِـ «محاكاة»، وأنه إذا كان صحيحاً أن ابن ناقيا قد أَلَّف الخطاب، فاليشكري هو الذي ينطق به ويَتَبَنَّاهُ. وقد يُقال إن ذلك سيَّان، غير أنه يبدو لنا أن خطاباً لا ينبغي الحكم عليه في ذاته، بل أيضاً بالنظر إلى منْ يتكفَّلُ به. يكتسب الخطاب المنتَهِك قيمةً مختلفة بحسب نِسْبَتِهِ لابن ناقيا أو لمهرِّج. انطلاقاً من هذه الملاحظة، من الممكن إقامَةُ تَنْمِيطٍ للنصوص، لا باعتبار معناها الذاتي، بل باعتبار المعنى الذي تكتسبه من العلاقة باسم المؤلِّفين الذين يتبَنَّوْنَها. ربما قد يتيح هذا التنميط[155] اختبارَ صحَّة الفرضية التالية : إن نصاً ما يكون إلى حد كبير مفهوماً أو يَحْظَى

153. المصدر نفسه، ص. 141.

154. المصدر نفسه، ص. 143.

١٥٥. نفكر بالعودة إلى هذا الموضوع في دراسة أخرى. لنكتف الآ بالقول إنه بين المؤلِّف «الجاد» (ينبغي تحديد هذه الصفة) والمؤلّف «الهازل»، توجد سلسة من الحالات الوسيطة. قد تبدو حرية القول عند المعري مدهشة، لكن لا ننس أنه كان ضريراً، منعزلاً زاهداً ونزيهاً، وهي سمات تـجعله خارج عموم الناس، = وتجعل أقواله مقبولـة إلى حـد مـا. لكن من ترجمـوا له، لـم يـرفقوا به (انظر مثـلاً ابن كثيـر، **البداية والنهاية**، XII، ص. 72-76). وهذا يعني أن وضعه كان ملتبساً. يلاحظ ابن كثير أن البعض ينتحلون له أعذاراً ويقولون إن أقواله المنتهكة ما هي إلا «مجون ولعب» (ص. 74). لابن كثير رأي مخالف، لذا فهو يُدينُه بصرامة ؛ لكننا

بالتقدير أو الإدانة، أو الثقة تبعاً لوضعية مؤلِّفه، وتبعاً لما **نعرف** عن هذا المؤلِّف. إن التأويل لا يتعامل مع نص فحسب، بل مع نص تابع لمؤلِّف.

في المؤلَّفات عن المذاهب والملل، يُسْتَشْهَدُ بالمعتقدات الغريبة عن المعتقد الإسلامي (وداخل الإسلام، بالمعتقدات التي يُدينُهَا هذا التيار الفكري أو ذاك) ؛ لكن هذا الاستشهاد هو بهدف دَحْضِها. وغالبا ما يكون الدَّحْضُ مُصَاحَباً بشتائم ولعنات وتكفير تُفَخِّمُ الموقفَ الذي يجب اتخاذه تجاه هذه المعتقدات. يجري ذكر الهرطقة لأنها تتضمن «ضلالات» و«تناقضات» تَرْسَمُ سلبياً، في ذهن مؤرِّخ المذاهب، تفوق المعتقد الإسلامي. فضلاً عن كونها مشبوهة منذ بالبداية، مع واقع أنها صادرة عن مؤلِّف أجنبي (غريب) أو مؤلِّف كافر، يوجد خارج الـ «نحن» أي الطائفة التي ينتمي إليها مؤرِّخ المذاهب، والذي يكون هو الناطق باسمها.

في مقامة ابن ناقيا التي قمنا بتحليلها، نجد خطاب اليشكري المنْتَهِك مُغَلَّفاً باستنكار الراوي وبذكر ما يراه هذا الأخير صحيحاً. إن اليشكري في «ضلال[156]» وأقواله «وساوس[157]»، ودلائل على «فساد العقيدة[158]» و«الكفر[159]».

تتميز المقامة في نقطة مهمة عن كتاب في المذاهب. في هذا الأخير، يكون الخطاب الهرطقي مَدْعُواً للمحاكمة، في حين أنه في المقامة، يعرضُ نفسه في الظاهر كخطاب منقول، لكنه في الواقع قد أنشأه المؤلِّف (ابن ناقيا) وأسنده لشخصية (اليشكري). وبعبارة أخرى، فإن الموقف الاستنكاري **للراوي** واضح، لكن موقف **المؤلِّف** يبقى دون تحديد، إلا إذا اعتقدنا أن الراوي يتحدث باسم المؤلِّف، وهو، كما سنرى، أمر بعيد عن اليقين. وعلى كل حال، فإن إسناد الخطاب الهرطقي لماجن، وسكِّير فضلاً عن ذلك، يَحُطُّ من قيمة ذلك الخطاب. ولأن وزن الخطاب مُرْتَبِطٌ بوضعية مَنْ ينطق به، يَنْتُجُ عن ذلك أن الخطاب يُهَمَّشُ وتَنْحَطُّ قيمته حين يكون مؤلِّفه كائناً هامشياً.

نلاحظ أن المجون في رأيه، يمنح الحق في الانتهاك.

156. **مقامات ابن ناقيا**، ص. 141.

157. المصدر نفسه، ص. 140.

158. المصدر نفسه، ص. 141

159. المصدر نفسه، ص. 143.

وعلى هذا النحو، فإن الخطاب الأشد انتهاكاً يمكن، لا أن يُقْبَلَ، بل يُتَسَامح معه إذا تبنَّاه قائلٌ تكون وضعيته قائمة على الانحراف، والمخالفة الشاملة أو الجزئية للتصورات التي يقوم عليها نظام القاعدة المعيارية الثقافية التي يتقبلها الـ «نحن». إنَّ كائنَ الانحراف، بسبب صفته كغريب عن القيم الراسخة لـ «نحن»، يكتسب حقاً استثنائياً في القول الحر[160]. قد تعود غرابته لانتمائه إلى دين مخالف، ومذهب محكوم عليه بالضلال، أو ببساطة لكونه ماجناً. إن الـ «نحن»، فضلاً عن ذلك، إذْ يحاربُ البدعة، يكون في حاجة إليها : إنها تتيح له أن يرسم بيقين أكثر، الخط المقدَّس لحدوده. يمكن أن نجعل كمثال على هذا التحليل الوضعية الملتبسة للفلسفة في الثقافة العربية الكلاسيكية. كانت الفلسفةُ مقبولةً ومرفوضةً في آن واحد، أو مرفوضة ومقبولة على التعاقب تبعاً للظروف ؛ والفلسفة من جانبها كانت مُمزَّقَةً بين ضرورة الانتماء إلى الـ «نحن» وإغراء الانفلات عنه[161].

لنلاحظ، بهذا الصدد، أن ابن ناقيا كما يُصَوِّره ابنُ خلكان، يظهر في آن واحد مواطناً أصيلاً وأجنبياً. فهو من جهة، قد وضع تآليف في الأدب واللغة، مما قد يبدو تمثيلاً لـ «نحن» ؛ لكنه من جهة أخرى : «كان يُنْسَبُ إلى التَّعْطِيل ومذهب الأوائل[162]» (أي فلاسفة اليونان) ؛ بل إنه قد صنَّفَ في ذلك مقالة[163]. هذا الجانب الثاني من نشاط ابن ناقيا لا يكتسب دلالته إلا بإحالته على الـ «نحن» ؛ إذ ذاك نسْتَشِفُّ النبرةَ التي يجري تقديمه بها، نبرة غير محايدة إطلاقاً، بل إنها مُحَمَّلَةٌ بِحُكْمٍ و«اتهام». في الظاهر، يستشهد ابن خَلكان بأقوالٍ قَائِلُهَا مجهولٌ، أفعالها مبنية للمجهول (وهو شكل آخر لـ «نحن»)، لكن التهمة مطروحة لكي يتناقلها الناس، وكي لا تنمحي التسمية. وبالفعل، فإن المؤلِّفين القدامى معروفون لدينا عموماً بمؤلفاتهم، وبالتسمية التي ألصَقَهَا بهم معاصروهم، تسمية تُمْلِي الموقف الذي ينبغي التزامه تجاههم.

---

160. «المهرِّجُ والمغفَّل «ليسا من هذا العالم»، وبالتالي، يمتلكان حقوقاً وامتيازات خاصة».
M. Bakhtine : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978, Gallimard éd., p. 306.

161. وطبعا، حين يصير مذهب «غريب» مُهَدِّداً، حين يتعرض الـ «نحن» لخطر فقدانه السيطرة عليه، فإن ردة الفعل «الأصولية» سرعان ما تظهر وتكشِّر عن أنيابها.

162. **وفيات الأعيان**، III، ص. 99.

163. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قضايا قراءة الحريري

الفصل الحادي عشر

التّجلِّي

الـمُسَارَّة

نعْتُ الحريري مُشْتَقٌّ من الحرير ويُحِيل على صَنْعَةِ هذه المادة وبيعها[1]، إنها مادة توحي بنعومة الملْمَس. يُعْتَبَرُ الحريري (المتوفى عام 1122/516) في الأدب العربي بطلاً، أي شخصيةً أنجزتْ مأثُرَة تسمو بها على عامة البشر وتجعل منها موضوعَ خطاب إعجاب. إنه خطاب مُسْهَبٌ، مُتعدِّد الأشكال، يكونُ أحد مظاهره سرد المنجزات التي حَوَّلَتْ شخصاً يُسمَّى القاسم بن علي بن محمد إلى كائن صَقِيلٍ وبرَّاق وناعم، باختصار إلى الحريري. أيُّ سِحْر سَاقَ هذا التحول ؟ كيف جرى بلوغ مَرْتَبةِ سَلَفٍ أسطوري مجيد وراسخ، يَسْتَعِيدُ عناوين مجده بإعجاب خَلَفٌ مُفْعَمٌ بالاحترام والعرفَان ؟

كان على الحريري، كي يتحوَّل، أن يقوم بعملية تَعَلُّم طويلة ومزروعة بالفخاخ، تَتكوَّنُ لحظاتها القوية من الطقوس الـمُسَارِّية[2] التي التزم بها والتجارب الصعبة التي كان عليه اجتيازها. دَرَسَ في البداية العلومَ الأساسية : الحديث والفقه وعلم الفرائض والحساب والأدب ؛ كل علم من هذه العلوم لَقَّنه إياه شيخٌ مُعْتَرَفٌ به[3]. دَرَسَ الأدب على يد الفضل

---

1. ابن خلكان : **وفيات الأعيان**، IV، ص. 67.

2. [المسارة : الطقوس التي تقام لتعريف وإدخال عضو جديد إلى بعض أسرار الديانات القديمة والجمعيات السرية الحديثة. المترجم].

3. السبكي : **طبقات الشافعية**، IV، ص. 295-296.

بن محمد القصباني [4]. الأدب يعني هنا عدداً من المعارف، جميعها ذات صلة بفهم النصوص القديمة : النحو، والأمثال، والعروض، والأيام (هذا المصطلح يعني المعارك بين القبائل)... الشِّعْرُ الجاهلي - كما هو معلوم - هو الأساس، و«قاعدة»، لا علوم اللغة فحسب، بل أيضاً للشعر اللاحق، الذي اضطر بانتظام لأنْ يتوافق مع إلهام الصحراء.

في ختام هذا الاختبار الأول، صارت بحوزة البطل أداةٌ سحرية (المعرفة)، تجعله أهلا لخوض اختبارات أخرى. لقد تمَّ سدُّ النقص المبدئي، المتأصّل وغير الـمُسَمَّى (ليس للمؤلفين الكلاسيكيين طفولة، سيرتهم تبدأ انطلاقاً من اللحظة التي يتابعون فيها دروس شيخ). وضعيته الجديدة تُدْمِجُه بجماعة الشخصيات، القليلة العدد، التي **تَعرف**، وبالتالي تملك إمكانية **الكلام**. هنا يتجلى التمييز : نخبة/ جمهور غير مثقف. هذا الأخير بوسعه الكلام، غير أن ما يقوله - وهو سديم من الملفوظات العديمة الشكل - بحرٌ بلا قعر ولا ساحل، تطفو على سطحه جُزُرٌ ذات اسم رَنَّان، هي أرخبيـل النصوص المعْتَرف بها وذات القيمة الـمؤكَّدة ؛ ما يقوله لا يؤخذ بالحسبان. التحول الذي عرفه الحريري هو عُبُورٌ من حال كان لا يعرف فيها سوى **اللانصوص**، إلى حال تسود فيها معرفة **النصوص** [5]. إنه تحول كتحولات الكيمياء، استخراج الذهب النَّاري والنَّيِّر من المعدن الدَّنِيء الكامد.

الذهب، لأنه عنصر لا يفسد ولا يتغير، مرتبطٌ بالكتابة. إن الكتابة، بِأسْرِهَا للنص في شباكها، تُدْخِلُ عُنصر الثبات والدوام ؛ لذا لا تخضع لها إلا النصوص التي يُرْغَبُ في الحفاظ عليها والتي لا جدال في مصداقيتها. أيُّ شيء أكثر مَدْعَاةً للحُبُور من الرغبة في اللجوء إلى الذهب الـمُذاب لتدوين النص الذي نعجب به ؟ كتابة ذهبية، تُحْفَظُ وتُمَجَّدُ بصورة مزدوجة. يقول الزمخشري في تقريظه للحريري :

أقْسمُ باللـــه وآياتـــه	ومَشْعَر الحج وميقاتـــه
أن الحريري حَريٌّ بأن	تُكتَبَ بالتبر مقاماتـــه [6]

4. ياقوت : **معجم الأدباء**، XVI، ص. 261 ؛ السبكي : **طبقات**، IV، ص. 296. هذا النحوي الذي يذكره الحريري في **درة الغواص** (ص. 18 و20)، قد يكون توفي سنة 1052/444، أي سنتين قبل ولادة مؤلفنا ! (انظر ياقوت، **معجم الأدباء**، XVI، ص. 218).

5. انظر فيما سبق، ص. 60-61. [وانظر كذلك : كيليطو، **الأدب والغرابة**، المرجع المذكور، ص. 12-20. المترجم].

6. أبيات للزمخشري في تقريظ الحريري موجودة في صدر العديد من طبعات **المقامات**.

إن بلوغَ ملفوظ وضعية نَصٍّ تَتجَسَّدُ ببسطه على أوراق تُجْمَعُ لتُكَوِّنَ كتاباً. ستكون لنا أكثر من مناسبة للعودة إلى مسألة الكتابة، والكتاب، والقلم، والمداد، والعزلة، والورق المفروك في حَنَق. مهما كان قسط الذاكرة في تكوين الحريري، ينبغي التسليم بأن تعليمه يحمل علامة الكِتَاب. صحيح أن قسطاً كبيراً من النصوص التي درسها قد عَرِفَتْ في البدء نقلاً شفهياً (تلك حال الأمثال والشعر الجاهلي)، لكن تَبَنِّيهَا اللاحق وإضفاء القيمة عليها لا ينفصلان عن إقرار الكتابة.

ضمانة اكتساب المعرفة تتميز بالحصول على **الإجازة**، أي الإذنُ برواية نص، أو نصوص، يَمْنَحُهُ الأستاذُ لتلميذه. هكذا روى الحريري الأحاديث التي تلقاها من شيوخه، لأشخاص عديدين مَنَحَهُمْ بدوره الإجازة[7]. المتعلِّم يصير معلِّماً، وهو مُؤَهَل لأنْ يقود أعضاءَ جُدُداً على طريق المعرفة. غير أنه إذا كان في هذه المرحلة قادراً على تبليغ ما يعلَمُ، فليس بَعْدُ مُؤَهَّلاً ليتكلم **هو نفسه**. يجب عليه قبل ذلك اجتياز اختبار ثانٍ والخضوع لتحوُّل ثان. وأقواله، في انتظار ذلك، (وباستثناء ما تَعلَّمَهُ) مندرجة في اللانصّ. ذلك لأنه رغم كونه ضمنياً مؤهلاً لتأليف أقوال على نموذج تلك التي درسها، فهو لم يصبح بعد **مؤلِّفا** ؛ لكي تصير هذه الكفاءة واقعاً، ينبغي، لممَثِّل من ممثلي **السلطة** أن يطلب خدماته.

الطَّلَب

يَذْكُر الحريري، في مقدمة **مقاماته**، أنه أنشأها بطلب مِنْ «مَنْ إشارته حكمٌ وطاعته غُنْمٌ[8]». أصحاب التَراجِم مختلفون حول هوية هذه الشخصية الكبيرة. اقترحوا اسم أنوشروان بن خالد[9]، الذي تَوَلَّى مناصب رفيعة لدى السلاطين السلجوقيين والخليفة المسترشد ؛ واقترحوا أيضاً اسم الوزير ابن صَدَقَة[10]. لكن الإجماع يبدو حاصلًا حول

7. السبكي، **طبقات الشافعية**، IV، ص. 295-296.

8. **مقامات الحريري**، ص. 5.

9. ياقوت، **معجم الأدباء**، XVI، ص. 264 ؛ الشريشي، **شرح مقامات الحريري**، I، ص. 16 ؛ ابن الطِّقْطَقَى، **الفخري**، ص. 314. عن أنوشروان، انظر **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية)، I، ص. 538 (مقال أ. ك. س. لمبتون).

10. ابن خلكان، **وفيات**، IV، ص. 46. واقترح أيضاً اسم الخليفة المستظهر (انظر الشريشي، **شرح**، I، ص. 17).

الأوَّل[11]؛ ومهما يكن فالمقدمة تصِفُ شخصيةً هامة، مالكة لسلطةٍ تهديدية ومُنْعِمَةٍ في آن واحد، والتي يعترف لها الحريري بحقِّ إسناد مهام إلى من هم تحت سلطتها. وهكذا فلدينا إشارة إلى نمط الشخصية التي يمكن أن تكون في أصْلِ نصٍّ من النصوص، وتُوَجِّهُ «إشارتُها» هذا الأخير في اتجاه معين. الطلب لا يترك سوى قليل من حرية الحركة لمن عليه تنفيذه : عليه أن يخضع لأمر الـمُوصِي بالطلب، ويُقَدِّمَ عرضاً بعد ذلك عن «تسييره» للمشروع ؛ إنَّه يُنْجِزُ مُهمَّةً بالوكالة وسيكون عليه أن يعلن عن مطابقة العمل المنْجَزِ لبُنُود الطَّلَبِ. إنَّ نَصِّيَّة أو قيمة العمل تخضع لهذا التطابق.

يُكلِّفُ الموصي بالطلب الحريريَّ بإنشاء مقامات على نمط مقامات الهمذاني[12]؛ وهكذا يُعيِّنُ له الأنمُوذَج الذي سَيُفَصِّلُ على قياسه نسيج خطابه. لكن الطريق الذي قطعه الهمذاني، وإن ظل التعرف عليه ممكناً، قد تغير مظهره كثيراً ؛ انزلاقات للتربة ونباتات جديدة تجعل مَنْ يسلكه يتيه قليلاً. على الحريري أنْ يُقَدِّرَ مساحته، ويُشَذِّبَ الأغصان غير المفيدة أو الضارة، ويُسَوِّيَ الأرض ؛ الطريق الجديد سيُذَكِّرُ بالطريق الأول، ولكنه مع ذلك سيحمل علامة المقَاول الجديد.

ما دَفَع الـمُوصي بالطلب إلى اللجوء للحريري ليس سبباً شخصياً، بل بالأحرى سبباً جماعياً ؛ فوظيفته تُحَتِّمُ عليه السَّهَرَ على الصالح العام. وكما يحدث في الحكاية الخرافية، فإنَّ الشخص الذي تَوَجَّهَ إليه الطلب لن يصير بطلاً إلا إذا نجح في إنجاز المهمة التي أوكلَتْ إليه وفي إصلاح الضرر الذي عانت منه الجماعة. المرء لا يُولدُ بطلاً، أو مؤلِّفاً، بل يصير كذلك حين يسيرُ في اتجاه طلب الجماعة. لكن، ما هذا النقص الذي تُعَانِي منه الجماعة ؟ ما الهَمُّ الذي دَفَع بالموصِي بالطلب أن يأمر الحريري بإنشاء مقامات ؟ ما التهديد الذي على البطل المنقذ أن يُزيحَه ؟ المقامةُ صريحة بهذا الصدد : لقد تمَّ الطلب في «بعض أندية الأدب الذي ركَدت في هذا العَصْرِ ريحُه وخَبَتْ مصابيحه»[13]. الجماعة مُهَدَّدةٌ بموت الأدب ؛ ومُهَدَّدَة بأن تغرق في اللانص، في ليل بَهيم هَمَجيٍّ. مُهمة الحريري هي إثارة ريحٍ مُنْعشةٍ ومُنقذةٍ تُحْيِي اللهيب الذي كاد يخْبُو.

لماذا تَمَّ التوجه إليه هو بالضبط ؟ ماذا كان يمثِّل قبل تأليف المقامات ؟ ماذا كانت

11. انظر **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية)، III، ص. 228 (مقال مرغليوث-پيلا).

12. **مقامات الحريري**، ص. 5.

13. المصدر نفسه، ص. 4-5.

مؤهلاته ؟ كان صاحبَ الخبر في البصرة[14]، أيْ رئيس مصلحة الاستخبارات. ويضيف مترجموه بأنه كان غنياً، وأنه كان يملك في قرية غير بعيدة عن البصرة (الـمَشَان)، ثمانية عشر ألفاً من النخيل[15]. هذا يعني أنه لم يكن مُجْبَراً على التكسُّب بقلمه، وأن يجول العالم بحثاً عن حامٍ للأدب ذي العطايا المتقطِّعة ؛ ما قام به من أسفار لم يكن يتعدَّى بغداد، حيث كان «يَصْعَدُ» من حين لآخر لعرض كتاباته. فضلاً عن أنه لم يكن كاتباً مُتَعَجِّلاً، ولم يكن، كالهمذاني، في حاجة لأنْ يرْتَجِل ؛ لقد دام تحرير **المقامات** سنوات وتطلَّبَ منه صبراً عظيماً. بكل هذه الصفات، كان مُرَشَّحاً تماماً، في أواخر القرن الخامس الهجري هذه، لمشروع إحياء علوم الأدب.

ومع أنه كان على علاقة مع مالكي المعرفة والثروة والسلطة، فقد توجَّبَ عليه، كي يصبح جديراً بلقب مؤلِّف، أن ينجحَ في الـمهمة التي كُلِّفَ بها. مهمة دقيقة، تنطوي على مجازفة كبرى : الفشل يعني أن يُلْصَقَ به اللقب المشين للبطل الزائف. إنه يتردد، ويشك في نتيجة المشروع، ويحاول التَّمَلُّصَ مدعياً ضعف أدواته، لكن الـمُوصِي بالطلب لا يسمح له بالانسحاب[16]. أمِنَ اللازم ألا نرى هنا سوى شكلٍ من موضوعة التواضع، المألوفة في المقدمات ؟ الإلحاح على صعوبة المهمة، يعني التأكيد على المجد الذي سيَجْلُبُهُ إنجازها. يحاول الحريري بمكْرٍ أن يقول إنه لم يُؤلِّف كتابه إلا بفعل الإكراه ؛ كان أمر الطلب من الجزمِ لدرجة لا يستطيع معها سوى الاستجابة. ليس هذا مجرد شكل من أشكال الدَّلاَل. يجبَ أن لا ننسى أن تأليف المقامات **لم يُقرِّرْهُ الحريري**، بل قررته شخصية ذات سلطة قرارٍ لا يُجَادَل. تتطلب الكتابة أمراً، أو، وهذا سِيَّان، إذْناً. لابد من **سَبب** رفيع، يكون مصدره خارجاً عن الفرد. ما كان الحريري، **من تلقاء ذاته**، لِيكْتُبَ. كلُّ شيءٍ يتمُّ كما لوْ أنه من اللازم لتدوين الكلمات على الورق، لو لادة الكلام، مِنْ دَفْعَةٍ خارجية لا تُقاوَم. نُدْرِكُ لماذا تَعرِضُ المؤلفاتُ الكلاسيكية نَفْسَهَا جواباً على سؤال، أو طلب، أو التماس عاجلٍ. الكاتب يترصَّدُ باستمرار عُرُوضاً، أو عَقْداً تتمخَّضُ مقْتَضياته عن خطاب مطابق للطلب. قَد يحْدُثُ أن يُورِدَ هذا الطلب في صيغة المحاكاة الساخرة، نَاسِباً إياه لـمُرسَلٍ إليه خيالي[17]؛ وحتى في

14. ياقوت، **معجم الأدباء**، XVI، ص. 262.

15. ابن خلكان، **وفيات**، VI، ص. 67.

16. **مقامات الحريري**، ص. 5.

17. انظر، مثلًا، الجاحظ، **البخلاء**، ص. 8.

هذه الحال، فهو يُحيلُ على طلبِ عَائِمٍ يُسْرِعُ إلى التقاطه.

تَتكشَّفُ المقدمةُ هنا عن كونها موْقِعاً لمسْرحَةِ العَلاقَةِ التَّعَاقُديَّة، مع إيداع الكفالة ووثائق الإثبات. يَتِمُّ وضْعُ ستارٍ وَاقٍ، سَيَصْلُحُ كذلك فضاءً لعرض الكتاب. يحتمي الكاتبُ وراء المصلحة العامة لمشروعه ويعرضُ نفسه رافعاً لِلجَوْرِ، ومُنْتَصِفاً من واجبه أن يُصَحِّحَ وَضْعاً كَارِثياً ويضع حداً لانتشار بِدْعَة. لقد حدثَ الانزلاقُ في خِفَّة ونَزَقٍ نحو المنحَدَر؛ ويلزم، قبل فوات الأوان، صعود ذلك المنحدر، وإلا سيكون سقوطاً لا علاجَ له. يتعلق الأمر، في حال الحريري، بإغاثة جماعة مُهَدَّدَة بانطفاء شُعْلَة الأدب. أمن اللازم ألا نرى هنا مرةً أخرى سوى تَبَعِيَّةٍ شكلية لموضوعة فساد أمور الدنيا؟ نُفَضِّلُ القولَ بأن الحريري كان قد جَعَلَ من نفسه صدًى لخطرٍ حقيقي كان يُهَدِّدُ الأدب. ما طبيعة هذا الخطر؟ ما السيرورة التي أفضتْ بالأدب إلى حافة الإفلاس؟ لن نجد جواباً في المقدمة؛ ربما قد نجدها في المقامات ذاتها؛ غير أننا سنجدها حتماً في كتاب آخر للحريري، **دُرَّةُ الغَوَّاص**. سنرى فيه أن قضية الأدب مرتبطة بوضع اللغة العربية، وأن التهديد الذي يجثُم على الأول ما هو إلا من عواقب الخطر الذي يَتَهَدَّدُ الثانية.

لُغة الأدَب

العنوان الكامل للكتاب هو: **درَّةُ الغوَّاص في أوهام الخوَّاص**[18]. يُحْصِي الحريري، في هذا الكتاب اللاحق على **المقامات** (فقد كتبه حوالي 1110/504)، مائتين واثنين وعشرين غلطاً يرتكبها أنَاسٌ ينتسبون لِصَفْوَة المجتمع، في حديثهم وكتابتهم. يُورِدُ الصِّيغةَ الخاطئة، ثم يشير إلى الصِّيغة السليمة، مُعَزِّزاً إياها بشاهدٍ من القرآن والحديث والشعر. أحياناً، بمناسبة بيت أو مَثَلٍ، يرْوِي نادرة تحدد الظروف التي قيلا فيها.

لم يؤلِّف الكتاب تلبيةً لطلب صريح. الحريري، باعتباره صاحب الطلب والـمُشْرفَ على المشروع في آن واحد، يَفْرِضُ على نفسه مهمة كتابته، مدفوعاً بعاطفة «الاستياء» التي يمكن تفسيرها كمظهر للتضامن الذي يربطه بـ«الخواص»: «فإني رأيتُ كثيراً ممن تسَنَّموا أسْنمة الرُّتب وتَوَسَّمُوا بسمة الأدب قد ضاهوا العامة في بعض ما يفرط من كلامهم وتَرْعَفُ به مَرَاعِفُ أقلامهم [...] فدعاني الأنفُ لنبَاهة أخطارهم والكَلَف بإطَابَةِ

18. الحريري: **درة الغواص في أوهام الخواص**، تحقيق هاينريش توربك، ليبزغ 1871. وألَّف الحريري أيضاً أرجوزة في النحو؛ انظر: عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة**، المرجع المذكور، فصل «الملح والنحو»، ص. 87-94.

أخبارهم إلى أن أدْرَأ عنهم الشُّبَه وأبين ما التبس عليهم واشتبه[19]».

إن العدوى التي تَفَشَّتْ بين الخواص يجب وقْفُهَا بسرعة، وإلا فإن تَمايُزَ خاصة/ عامة، وسيطرة الخاصة، مُهَدَّدان بفقد واحدة من قواعد مشروعيتها الأشدِّ رسوخاً. إن التمايز خاصة/ عامة ناتجٌ عن قرار إلهي : فالله قدْ أنْعَمَ على عباده بِنعَمِه السَّابِغَةِ، لكنه يُفَضِّلُ مَنْ يشاء بأفضل العلم[20]. بتأليفه **لدرة الغواص** يسير الحريري في نفس اتجاه القرار الإلهي، فليس الكتَابُ عملاً لغوياً صِرْفاً، بل عمـلاً من أعمـال التقـوى. فالـمُوصِي بالطلب هنا هو الله ذاته ؛ كان من واجب الحريري أن يُكَافِحَ ضد فساد اللغة ؛ الكتابة إذ ذاك مشروع مدعوم بضمانة غير قابلة للشك. وراء القُرَّاء المتوقَّعين، سيكون الله هو الحكمُ الأخير : «فإن حَلي بعين الناظر والدَّارس وأحلاَّه محلَّ القَادح لدى القابس وإلا فعلى الله تعالى أجرُ المجتهد وهو حسبي وعليه أعْتَمِدُ[21]».

لَيْلُ الجهل يَلُفُّ العالمَ ؛ في الفوضى التي أفْرَخَتْ، تتحركُ الكائنات في اختلاط العناصر والمادة. إن الخواص، بفقدهم للُّغة التي تُمَيِّزُهُمْ، مُهَدَّدون بالسقوط في المعَسْكَر المقيت للجمهور الجاهل. كتابُ الحريري، الدرَّةُ المتألِّقة، سَيَحْمِلُ شُعَاعاً من نور، يتيح بتمييزه للأشياء وإبرازه لاختلاف الأشكال والألوان، تَمَايُزَ الخاصة عن العامة. أنْ ترتكب العامةُ أخطاءً في اللغة، فهذا واقعٌ قد تَقَبَّلَهُ النحاةُ بِصَبْرٍ. وقد أَلِّفَتْ كتبٌ تُحْصِي الأغلاط التي يرتكبها عامة الناس في حديثهم، وكان من أوائلها ما أَلَّفه الكسائي (المتوفى حوالي 805/189)[22]. ما يُقْلِقُ الحريري، هو أن الداء يُصِيبُ كذلك الخاصة، التي تَخُونُ نقاء اللغة لا حين تَتكلَّمُ فحسب، بل كذلك حين تكتُبُ. هذه النقطة الأخيرة ينبغي تسجيلها. الواقع أن «النَّقَاء» قد هَجَرَ منذ زمن طويل حَقْلَ اللغة التي يتكلمها الخاصة، ووجد ملجأه في قلْعَةِ المكتوب[23]. المكتوبُ هو على الخصوص ما يحاول الحريري حمايته من الاضطراب والفساد. والحال أن الأدب مرتبطٌ بلغة المكتوب : لكي يُعَدَّ قوْلٌ ما نصاً من نصوص الأدب، ولكي يُدَوَّنُ، يجب عموماً، من بين شروطٍ عدةٍ، أن يكون

19. **درة الغواص**، ص. 2-3.

20. المصدر نفسه، ص. 3.

21. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

22. انظر : يوهان فك، **العربية**، ص. 97.

23. المرجع نفسه، ص. 051.

مطابقاً للفكرة المكونَّة عن «نقاء» اللغة. الأدب، الـمُنَاقضُ للعامة وللعبارات العامية، مُتَضَامِنٌ مع الخواص ومع اللغة الرفيعة ؛ والحديث عن الأدب يتضمن إحالة صريحة أو ضمنية على مستوى لغوي ومستوى انتماء اجتماعي.

درة الغواص والمقامات[24] تقفان في الخط نفسه ؛ إغَاثَةُ اللغة تعني إغاثة الأدب. المشروعُ يسْكُنُ الكِتَابَيْن. هكذا يَعْرِضُ الحريري المواضيع الـمُعَالَجة في **درة الغواص**: «فألَّفْتُ هذا الكتاب تَبصِرَةً وتَذْكَرَةً لمن أراد أنْ يذكر [...] وها أنا قد أودعْتُهُ من النُّخَبِ كلَّ لُباب ومن النُّكَتِ ما لا يوجد منتظماً في كتاب. هذا إلى ما لَمَّعته به من النوادر اللائقة بمواضعها والحكايات الواقعة في مواقعها[25]».

موضوعة التواضع لا تنفي النبرة المعاكسة، نبرة التَّبَجُّحِ والإدِّعاء ؛ يُشِيدُ المؤلِّفُ بمزيَّتِهِ الذاتية ويَلْهَجُ بمزايا كتابه. القارئُ مُطْمَئِنٌ للدخول إلى منطقة عجيبة، حيث سيصادف أشياء خارقة لم تخطر على بال، وذات جمال نادر، وحيث سيَنْتَقِلُ من مفاجأة لأخرى. نلاحظ التأكيد على الشَّذْرة، والقطعة المنفصلة، التي تشكِّلُ كلاً مستقلاً، وبالإمكان اعتبارها وتقديرها لذاتها، خارجَ السياق الذي توجد فيه. **المقامات**، مثل **درة الغواص**، تتطلبان تلقياً مُفْعَماً بالإعجاب : «أنشأتُ [...] خمسين مقامة تحتوي على جِدِّ القول وهزله. ورقيق اللفظ وجزْلِه. وغُرَرِ البيان ودُرَرِه. ومُلَح الأدب، ونوادره. إلى ما وشَّحْتُها به من الآيات. ومحاسن الكنايات. ورصَّعْتُه فيها من الأمثال العربية. واللطائف الأدبية. والأحَاجِي النحوية. والفَتَاوَى اللغوية. والرسائل المبْتكرة. والـخُطَب الـمُحَبَّرَة. والمواعظ الـمبْكِيّة. والأضاحيك الـمُلْهِية[26]».

الكتاب صندوقٌ سحري، يفتحه القارئُ بمزيج من الاحترام والمتعة، وسيستخرجُ منه أشياء ثمينة، ووفرةً من الثروات المتلألئة. يلاحظ ابن خلكان بهذا الصدد أن **المقامات** «اشتملتْ على شيء كثير من كلام العرب : من لُغاتِها وأمثالها ورموز أسرار كلامها[27]». هذا الكنز الذي جمعه الحريري يتألف من قِطَعٍ ذات أصول مختلفة ومتعددة ؛ كل قطعة من هذه القطع تحْمِلُ بصمة صانعها ؛ وتستمدُّ قيمتها من المادة النبيلة التي

24. كلمة **المقامات** مع خط التشديد، تحيل، من الآن فصاعداً، على مقامات الحريري.

25. **درة الغواص**، ص. 3.

26. **مقامات الحريري**، ص. 6-7.

27. **وفيات**، IV، ص. 63.

صِيغَتْ منها ومن الاسم الساحر للصانع الذي سَبَكَهَا.

لا يكتفي الحريري، في وقوفه في **درة الغواص** ضد استعمال بعض العبارات، بإيراد الاستعمال الصحيح، بل يستشهد إضافة إلى ذلك بنصوص داعِمَةٍ، وبهذا الاستشهاد، ينبثق الأدب من ماضٍ مُؤسِّسٍ. كلُّ عبارة مرتبطةٌ مبدئياً بنص سابق يمنح استعمالها مشروعيته ؛ وذكرُ تلك العبارة، هو في الوقت ذاته استحضارٌ للظرف الذي قالها فيه متكلمٌ صار اسمه شعاراً. انطلاقاً من هذا، يمكن القول إنَّ معرفة اللغة، تعني القدرةَ على الاستشهاد، بصدد عبارة ما، بالنص الشاهد على صحتها. فماذا ستكون معرفة معنى كلمة، أو عبارة، عند المعجميِّ العربي، إنْ لم تكن لديه القدرة على إيراد النص الشاهد ؟ مفهومُ الأدب، العسيرُ تحديده، يبدو أنه من اللازم تقريبه من وجهة النظر هذه. ومهما يكن من أمر، فإن لغة **المقامات** قد خضعتْ للفحص والغربلة، بعناية مماثلة للعناية التي كانت تحفز الحريري حين كتب **درة الغواص**. فربما توجد، في صندوق الكنز قِطَعٌ تَشِينُ المجموعة وتضر بِحُسنِ منظر المجموع.

القاعِدة والاسْتعمَال

كان الحريري، في مناسبتَيْن، باعثاً على الخصومة بين لُغَوِيَّيْن : ابن الخَشَّاب (المتوفى عام 1172/567)[28] وابن بَرِّي (المتوفى عام 1187/582)[29]. لم يبق أثرٌ لما نشأ بينهما من خصومة حول **درّة الغواص**[30]. وبالمقابل فقد وصلتنا مبارزتهما بخصوص **المقامات**[31]: يتَتَبَّعُ ابن الخشَّاب نصَّ الحريري ويلاحظ فيه عدداً من العيوب ؛ ويدافع ابن بري عن الحريري ويرفض أغلب انتقادات ابن الخشاب. هذه الطريقة بعيدة طبعاً عن عاداتنا الراهنة ؛ فقد نجد من العبث أو الحشْو اعتبارَ عنصر من الكتاب في حد ذاته، وفَصْلِهِ عن المجموع الذي ينتسب إليه. أما القدماء فقد كانوا ميَّالين بالأحرى لربط هذا العنصر النصي أو ذاك، لا بالعناصر الواقعة على المسار ذاته، بل بعناصر خارجة عن

28. انظر **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية)، III، ص. 858، (مقال هزى فليش).

29. انظر **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية)، III، ص. 755-756.

30. «اختلفوا فيما بينهم على أي الظواهر اللغوية التي غلَّطها الحريري يمكن تصحيحها وتسويغها» (يوهان فك، **العربية**، ص. 230).

31. طبعت تحت عنوان : **الاستدراكات على مقامات الحريري وانتصار ابن بري** (استانبول 1328هـ)، وملحقة **بمقامات** الحريري. وعلى هذه الطبعة الأخيرة نحيل فيما يلي.

النص[32].

لم يُغْفل ابن الخشاب، كلما أتيح له ذلك، عن الإشارة لسرقات الحريري[33]، لكنه مهتمٌّ أكثر بإثارة الانتباه إلى الصيغ اللغوية الفاسدة التي يكتشفها، أو يعتقد أنه اكتشفها، في **المقامات**. يُلاَحِظُ، مثلاً، في المقامة السادسة، الاستعمال الفاسد لكلمة قاطبة في عبارة: «استعنتُ بقاطبة الكُتَّاب[34]»، فيقول: «استعماله **قاطبة** مضافة إلى ما بعدها وتعريفها به وإدخال حرف الجر عليها يدل على جهله بعلم النحو وأنه كان مُقصِّراً جداً لأن العلماء بالعربية لا يختلفون في أن قاطبة لا تستعمل إلا منصوبة على الحال [...] ولا تستعمل فاعلة ولا مفعولة ولا مجرورة ولا مضافة ولا مُعَرَّفة باللام[35]». كان من الواجب على الحريري أن يكتب: **استعنتُ بالكتَّاب قاطبةً**. الواقع أن الحريري لا يجهل الاستعمال «الصحيح» **لقاطبة**، وابن الخَشَّاب أوَّلُ من يعلم ذلك: رغم إدانته الجازمة للحريري، فهو يذكر أن هذا الأخير قد تعرَّض لهذه المسألة في **درة الغواص**[36]. ليست هذه المرة الوحيدة الذي يخْدِشُ فيها الحريري نقاء اللغة بتجاهله للمتطلبات التي قررها هو نفسه[37]، وبعبارة أوضح، فهو يخرق القاعدةَ مع علمه بها. وليس هو الوحيد في ذلك. يلاحظ ابن الخشاب أن مؤلِّفين مثل ابن قتيبة وابن دُرَيد قد ارتكبوا الأمر نفسه بانحرافهم في ممارستهم اللغوية عن القواعد التي قَرَّرُوهَا بقوة[38]. إنهم أشْبَهُ بالواعظ الذي يعظ مستمعيه بأن الخمر حرام، ثم يُسَارِعُ، بعد وعظه، لاحْتِسَاءِ الشراب المحظور. يُفَسِّرُ ابنُ الخشاب انعدامَ الاتساق هذا بـ «غَلَبَة العادة»[39]. غير أنه إذا كانت العادة، أي الاستعمال الفعلي للغة، ذات طابع قَهْرِي، فهي لا تَحْجُبُ مع ذلك القاعدة ولا تنقص من الطابع الإلزامي لما **يجب** أن يُقال. يستمر التذكير بالشكل «الصحيح»، رغم أن شكلا آخر قد حلَّ محله في الممارسة. التساهلُ على مستوى

32. انظر فيما سبق، ص. 112-113.

33. **مقامات الحريري**، «الملحق»، ص. 3.

34. **مقامات الحريري**، ص. 54.

35. المصدر نفسه «الملحق»، ص. 17.

36. المصدر نفسه «الملحق»، ص. 18.

37. يوهان فك، **العربية**، ص. 229.

38. **مقامات الحريري**، «الملحق»، ص. 18.

39. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الاستعمال يتكيَّف وُسْعَ طاقته مع الصّرامة على مستوى المبدأ : يتعلق الأمر برفض أنْ يتلاشى الإلزام وأن لا يتم الانتساب دون قيد ولا شرط إلى التاريخ.

يمكن ملاحظة هذه الظاهرة في مجالات مختلفة من الثقافة العربية، في كل مرة لا يُحْتَرَمُ فيها نصٌّ أساسي، أو قانون أصلي. يُلاَحِظُ الناسُ ابتعادهم عن المنبع الصافي والخالص من الشَّوائِب، ويرون أنفسهم يخوضون في الماء العكِر، إنهم **يعلمون** أنهم لا يستطيعون الفكاك من ذلك، وأن «العادة» قاهرة، وأنه من المستحيل تغيير مجرى الأمور، غير أنه بالرغم من ذلك، يستمر الإعلان عن أن الوضعية التي يُوجَدُون عليها غير لائقة ويُكرِّرون، دون مَلَلٍ، أنه لابد من مقاومة التيار والعودة للاستحمام في مياه المنبع المنْعشة والمنْقِذَة. يعيشونَ «العادة» باعتبارها تدهوراً، ويتمُّ إدراكُها كعلامة على تدهور العالم، والانحطاط الذي أصيبت به الحقيقة الأولى بسبب تتابع الأجيال ؛ ويَتَحتَّمُ الإصرار، رغم كل شيء، على التَّشَبُّثِ بهذه الحقيقة. التاريخ يُعاش كنهاية للعالم، لِذَا فهو يُطَوِّرُ الحنينَ إلى البدايات.

هذا الحنين يتراءى في **المقامات** التي، رغم انتقادات ابن الخشاب، قد اعْتُبِرَتْ بالإجماع أجمل تكريم مُنِحَ إلى اللغة العربية. إنَّ حيِّزَ الاستشهاد فيها هائلٌ : جمع الحريري عيِّنة مذهلة من ألفاظ وتراكيب القدماء[40]. لكنه سيكون من الخطأ اعتبار كتابه مُجَرَّدَ مُدَوَّنَةٍ للاستشهادات ؛ **فالمقامات** تختلف عما يُسَمَّى كتبَ الأدب التي هي مجموعة نصوص، وكتب مختارات محضة[41]. إن **المقامات** «خُلاَصَةٌ» حقاً، لكن العناصر المكوِّنَة لها خاضعةٌ لحركة المجموع، والمعرفةُ المسْتَشْهدُ بها يَجْرِفُهَا تيار السرد، ومع أن التعرُّفَ عليها يظل ممكناً، فإنها تخضع للتحوُّل بشكل خفي. فلتكن الآية القرآية «ليس على الأعمى حرج ولا على الأعرج حرج ولا على المريض حرج ولا على أنفسكم أن تأكلوا من بيوتكم...»[42]. في المقامة الثالثة، يتظاهر البطل، أبو زيد السَّروجي بالعَرَج كي يستعطف القلوب، وحين يكتشف الراوي الحيلة، يُعبِّرُ عن دهشته، فيقول أبو زيد حينئذ :

فإن لامني القومُ قلْتُ اعذروا فليس على أعرج من حرجْ[43]

40. انظر : عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة**، المرجع المذكور، فصل «الحريري والكتابة الكلاسيكية». ص. 77-66.

41. من البديهي أن شخصية جامع المختارات تظهر من خلال اختيار النصوص وترتيبها.

42. **سورة النور**، الآية 60.

43. **مقامات الحريري**، ص. 31.

وليكنْ الآن هذا المثل : «إنَّ البُغَاثَ بأرضنا يَسْتَنْسِرُ»، الذي يشرحه ابن الخشاب كالآتي : «إن الذَّليل يكتسب العز بأرضنا فيصير إلى حالة العزيز[44]». في المقامة السادسة (التي تجري حوادثها في المرَاغَة) تقول إحدى الشخصيات لمتطفِّل يبدو لها مُتَبَجِّحاً : «يا هذا إنَّ البُغَاثَ بأرضنا لا يَسْتَنْسِرُ[45]». وكما نرى، فإن الحريري يُوردُ المثَلَ، لكنه يُدْخِلُ عليه أداة النفي. هذا التبديل لا يروق ابن الحشاب، الذي يُهَلِّلُ ويَتَّهِمُ بصورة غير مباشرة الحريري بالحطِّ من مواطني الـمَرَاغَة وذمهم[46]. ابن بَرِّي، كما نتوقَّع، له رأي مخالف ؛ فيقول إن الحريري مدح القوم مُلمِّحاً إلى «أنه لا يكون بها الصغير في الفضيلة كبيراً[47]».

ماذا يحدث حين يستشهد الحريري بأقوال ثقافية دون أن يُحْدِثَ بها أي تبديل ؟ تنبغي ملاحظة أنه حتى في هذه الحال، يَحْدُثُ تبدُّلٌ يُفَجِّرُ وَحدَةَ الأقوال. تندرج هذه الأخيرة في سياق ليس بسياقها الأصلي، وتَردُ على لسان شخصيات مختلفة تستحضرها في مواقف معينة وانطلاقاً من مصالحها الذاتية. وتكتسب، بخروجها من سياقها الأصلي واستعمالها في سياق مُغَاير، دلالةً جديدة[48]. استطاع الحريري بواسطة مادة مُسْتَوْردة، أن يصنع عملاً «أصيلاً»، لأن الأقوال الـمُسْتَشْهَدَ بها تعْتَمِلُ فيها انشغالاتُ الشخصيات في مواقف جديدة. وبهذا تدخل شذرات الثقافة في لعبة يتم فيها احتضانها وتضليلها في آن معاً : تَرتَسِمُ منعطفات، يَتِيهُ فيها المعنى ويعثُرُ على طريقه من جديد. اعْتُبِرَت **المقامات** كِتَاباً يُتيحُ العلم باللغة العربية والثقافة المرتكزة عليها. إنَّ تعليمية الكتاب المعلن عنها هي مع ذلك مشدودة إلى مَسَار السَّرد بتحولاته ومفاجآته. حين نتساءل عن أسباب نجاح **المقامات** ينبغي ألاَّ ننسى هذا التَّجلِّي لمعْرفَةٍ مُتلاَشية.

---

44. المصدر نفسه، «الملحق»، ص. 17.

45. **مقامات الحريري**، ص. 52.

46. المصدر نفسه، «الملحق»، ص. 17.

47. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

48. تسترعي الانتباه هذه الملاحظة لڤولفغانغ إيزر : «الأعراف والتقاليد تُبرَّرُ بأشكال مختلفة جدّاً في نصوص التخييل، لكن ذلك يكون عموماً بصيغة الاختزال. وهذا صحيح حتى بالنسبة للنصوص المثقلة بالأعراف الأدبية السابقة، أو بمرجعية كثيفة من القواعد الاجتماعية والتاريخية للعالم اليومي ؛ ولمجرد أن هذه المرجعيات قد انتظمت هنا في محيط جديد يمنع من التحدث بشأنها عن محض استنساخ [...] إنها، بتحررها من السياق الأصلي، معروضةٌ هنا لعلاقات جديدة، دون أن تضيع مع ذلك العلاقة القديمة التي كانت تُحِيلُ عليها في الأصل». «La fiction en effet», *Poétique*, 39, 1979, p. 28.

بقيةُ الـحكَاية

مازلنا نتذكر : تصف مقدمة **المقامات** موقفاً مشابهاً لذلك الذي يفتتح الحكاية الخرافية[49]. تُحِسُّ الجماعة بنَقْص والحريري مكلَّفٌ بتداركه. لكن المقدمة تلتزم الصمت حول الأفعال اللاحقة ؛ نعلم أن المهمة الصعبة الموكلة إلى البطل قد أنْجِزَتْ (يشهد على ذلك وجود **المقامات**)، لكننا لا نعلم في أية ظروف ؛ لا نعلم كذلك ماذا كان ردُّ فعل الـمُوصِي بالطلب حين تَحقَّق العمل. الحكاية بها ثغرات، لكن أصحاب التراجم سَيَسدُّونها حين يَصفُونَ بتفاصيل وافية الفصول التي سبقت «التحول» الختامي(إذا استعرنا لغة پروپ). لنَسْتَمِعْ إذن إلى الرواية الكاملة للقصة، الشديدة الاحتمال فضلاً عن ذلك، والتي يرويها يَاقوت عن شخص مجهول يصفه بأنه ثقة[50].

نعلم أولاً أنَّ أوَّلَ مقامة ألَّفها الحريري هي المقامة الثامنة والأربعون في الكتاب، **المقامة الـحَرَامية**. حَملَ معه هذه المقامة و«أصْعَدَ» إلى بغداد ودخل يوماً إلى حلقة علماء وفضلاء، فسُئِلَ عما يُحْسِنُ : فأجاب مُشيراً إلى قلم : «كل ما يتعلق بهذا». ولأنهم لم يكونوا يعرفون فضل هذا الدخيل، يضيف الراوي، سألوه عن مختلف «أنواع الكتابة». خرج ظافراً من الاختبار، ووصل الخبرُ إلى الوزير أنوشروان الذي استدعاه وطلب إليه أن يُؤلِّفَ مقامات على منْوَال المقامة التي كان قد أنشأها. أنْجَزَ الحريري مهمته بعد عودته إلى البصرة، ثم صعد ثانية إلى بغداد بأربعين مقامة. فاستحسنها الوزير، غير أنه سرعان ما كَشَّرَ الـحُسَّادُ عن أنيابهم ؛ فاتهموا الحريري بأنه انتحل كتَابَ رَجُلٍ مات عنده؛ وقالوا أيضاً إن اللصوص هاجموا قافلة وكان في السَّلب جِرَابٌ فيه أربعون مقامة لمؤلِّف مغربي، فاشترى الحريري الجراب، حسب قولهم، في البصرة. فطُلبَ منه، للبرهنة على أمانته، أن يصنع مقامة أخرى. فَقَبِلَ التحدي، ولزم بيته أربعين يوماً، لكنه كان عاجزاً عن «تركيب كلمتين والجمع بين لفظتين» رغم أنه «سَوَّد كثيراً من الكاغد». فعاد إلى البصرة ذليلاً مُهَاناً. وكأنَّ المناخ البغدادي لا يلائمه وأنه لا يمتلك كل قدراته إلا في مسقط رأسه. فأنشأ عشر مقامات ثم أصعد من جديد لبغداد. وختم الراوي بأنَّ فضله قد بَان حينئذ وعلموا أنها من عمله[51].

49. انظر فيما سبق، ص. 143-144.

50. **معجم الأدباء**، XVI، ص. 264.

51. المصدر نفسه، ص. 264-266.

هذه القصة، التي تخبرنا بطريقة غير مباشرة عن التبعية الثقافية للبصرة بالنسبة لبغداد، تُذَكِّرُنَا بالمقامة الثانية للحريري، **المقامة الـحُلْوَانيَة**. يوجد الراوي الحارث بن هَمَّام البصري في «دارِ كُتُب» مدينته، و«هي منتدى المتأدِّبين[52]» ؛ فدخل رجل ذو «هيئة رثَّة[53]» (وهو البطل أبو زيد) وجلس في أُخْرَيَات الناس. فينشد أحد الـحاضرين، بإعجاب، بيتاً للبحتري؛ لم يَرُقْ ذلك للوافد الجديد، فأنشد بدوره بيتين يبادر الحاضرون بتدوينهما من إملائه، غير أنه حين يعلن أنه صاحبهما، لا يُصَدِّقُهُ أحد. فَيرغبون في اختباره، ويطلبون إليه أن يُقَلِّد بيتاَ للشاعر الوَأْوَاء. يُنجِزُ هذه المهمَّة «كلَمْحِ البصر أو هو أقرب[54]»، لكنه لا يكتفي بهذا الإنجاز الأول، فينظم بيتين آخرين في الموضوع المقترح. فاعترفوا بصدقه وفضله، وعاملوه بما يستحقه، و«جَمَّلُوا قِشْرَتَهُ[55]».

رغم أن الحريري لم تكن له موهبة الارتجال التي كانت لبطله، فقد خرج مثل هذا الأخير، مُحَاطاً بهالة التَّجَلِّي من الاختبار الذي خضع له. نَسْتَخْلِصُ من هذه المقامة، وكذا من قصة مِحَنِ الحريري في بغداد، أن الاختبار يُشكِّلُ مرحلة هامة في مَسَار أيِّ مؤلِّف. إن حلقة «فرسان اليَرَاعَة[56]» ليست مُحْكَمَة الإغلاق ؛ يكفي، لِلنَّفَاذ إليها، امتلاكُ المعرفة المشتركة مع من يوجدون فيها من قبل. غير أنه للاعتراف لشخص بأنه مؤلِّف، تلزم مباراة أحد الأسْلاَف. كان على أبي زيد أن يُبَارِيَ الشاعريْن البحتري والوأواء ؛ وكان على الحريري أن يُباري الهمذاني في البداية، ثم أن يُباري نفسه.

التحوُّلُ لا يمحو تماماً الوجه القديم، الذي يكشف عن نفسه أحياناً ويصيب الـمُشَاهِدَ بالـحَيْرَة. كان الحريري «دميماً قبيح المنظر[57]» ؛ جاء شخصٌ غريب يزوره يوماً فخاب ظنه لما رأى هيئته، ففطن الحريري لذلك، وشبَّه نفسه بالـمُعَيْدِيِّ، وهو طائر كريه، تسمع عنه خير من أن تراه، كما يقول المثل ؛ «فخجل الرجل منه وانصرف[58]». غير أنهم عديدون أولئك الذين زاروا الحريري سواء إبَّان حياته أو بعد وفاته. لقد صار منذ زمن

---

52. **مقامات الحريري**، ص. 20.

53. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

54. المصدر نفسه، ص. 23.

55. المصدر نفسه، ص. 24. [أي زيَّنوا لبَاسه. المترجم].

56. المصدر نفسه، ص. 49.

57. ابن خلكان، **وفيات**، IV، ص. 66.

58. المصدر نفسه، ص. 67.

مبكر مَحَجّاً ؛ كان الناس يأتون من كلِّ الأنحاء ليلمسوا مُخَلَّفاتِه ويتحادثوا مع أولئك الذين عرفوه. سيكون من الـمُمِلّ، فضلاً عن كونه مستحيلاً، تتبع أثَرَ كل هؤلاء الحجَّاج المتحمِّسين. سنكتفي، في الفصل الموالي، بعرض تنميطٍ لهم.

الفصل الثاني عشر

حَوَاشِي النَّصّ

«الإجـــازة»

ما أنْ تمَّ الاعتراف بِنَصِّيَّةِ كتَاب الحريري حتى اكتسب مظهراً صُلباً وغير قابل للتبديل، مظهر صخرة سيَلتفُّ حَولها على مَرِّ القرون لبلاب دائم الخضرة، يُكوِّنُ نباتاً ملتفاً كثيفاً. في حين أن النص المتداول شفهياً يتعرض أثناء انتقاله إلى تحولات قليلة أو كثيرة الأهمية، فإن النص المكتوب يفْلِتُ عموماً من تقلبات الذاكرة والخيال. من المعلوم أنه لم تكن لدى النساخ فكرة رفيعة جداً عن قدسية النص، ومن تحصيل الحاصل التذكير بالاستخفاف الذي أحاط نوعاً ما بتدوين الشعر الجاهلي. غير أن **المقامات** تُقَدِّمُ تصوراً مغايراً عن عملية التدوين. فقد أشرف الحريري بنفسه على تطابق تدوينات كِتَابِهِ ودِقَّتِهَا. بل أكثر من ذلك، كما سنرى، وجد نفسه عاجزاً أمام نصه وأنه لا يستطيع، حتى لو رغب في ذلك، أن يُدْخِلَ عليه أيَّ تعديل.

هذه المسألة جديرة بأن تكونَ موضوعَ دراسة أعمق، تَنْصَبُّ على إيضاح الشروط التي يتم فيها ظهور النص المكتوب في الثقافة الكلاسيكية، وَمَساره، والمحطات التي يمر بها، وطبيعة الـخُفَرَاءِ الذين يَتكفَّلُونَ به. سنحاول القيام بذلك، بصورة جزئية وتقريبية، مُقْتَصِرين على الفضاء الذي يرسمه الحريري. سَنُسَائِل هذه الحاجة التي تدفع إلى إنتاج خطاب حول النص، وإخضاعه **للسؤال**، وتحدِّيه، وفي نهاية الأمر، إعادة

صياغته بطريقة أو أخرى. النص مُتَقَوْقِعٌ داخل حصانته، لكن يجري الدَّوَرَان حوله، واستفزازه واستدراجه إلى المماحكة، مع الإعجاب به في الوقت نفسه.

لنَتَذَكَّر خَيْبَةَ الحريري في بغداد. كان على الحريري، أمام التشكك العام، أن يؤلف مقامة ليبرهن عن صفته مؤلِّفاً ؛ بعد أربعين يوماً من التركيز، ينتهي الاختبار إلى الفشل الذريع[59]. لِنُقَارن هذا الخبر بالخبر المتعلق بتأليف مقامات الهمذاني ؛ هذا الأخير، كان يرتجل مقاماته، وكذا سائر تآليفه[60]. هل هذه مجرد مسألة مِزَاج شخصي، ومحض مسألة قُدْرَة وبراعة ؟ نَوَدُّ أن نقترح، دون أن نكون قادرين على البرهنة على ذلك، أنه من الهمذاني حتى الحريري، تضاعفت أهمية الكِتَاب. لا يعني هذا أن الهمذاني يخرج عن إطار المكتوب، بل العكس تماماً : لم يكن فحسب يُمْلِي مقاماته، ويحرِّر مراسلات مُسْهَبَة جداً، بل (وهذا هو المهم) إن إنتاجه مطبوعٌ بعلامات نصية ما كان ليُكْتَبَ بدونها. غير أنه مع الحريري، نلاحظ أن التدوين ليس إلا مرحلة تمهيدية، ليست لها قيمة في ذاتها ما لم يُوثِّقْهَا المؤلف. يُرَاقِبُ هذا الأخير دقة النص، ثم يَمْهَرُهُ بتوقيعه، مانحاً بذلك **الإجازة** بتبليغه، وبتعليم النص، ومُتَوَقِّياً بهذا كل محاولة تزوير. هذا التوقيع، مع إلزامه للناسخ، يرفعه إلى مرتبة المبَلِّغ المرَخَّصِ له.

كم نسخةً من كتابه وقَّعها الحريري ؟ سبعمائة ![61] يبدو لنا هذا الرقم ضخماً، حتى وإنْ أعْوَزْتنا، لتقديره، نقط مقارنة. إننا نرغب مثلاً في معرفة عدد نسخ **إحياء علوم الدين** أو **المنقذ من الضلال** التي كانت رائجة والغزالي المعاصر للحريري على قيد الحياة. حتى بدون نقطة الارتكاز هذه، فإن عدد النسخ التي أجازها الحريري مرتفع دون شك. وهذا يعني أنه استمع إلى سبعمائة قراءة لكتابه، وذلك في فترة تمتد على مدى اثنتي عشرة سنة. وبالنظر إلى أن **المقامات** لقيتْ نجاحاً منقطع النظير، فمن الصعب الشك في هذا الخبر.

تُشكِّلُ «الإجازة» قيداً سواء للمُتَلَقِّين أو للمؤلِّف. فلم يعد بوسع هذا الأخير التبديل في النص، ولو أحسَّ بضرورة ذلك، إلا إذا استسلم لخيانة توقيعه وأن يرى رواج عدة نسخ مختلفة من كتابه. في السنة 1120/514، أي سنتين قبل وفاة الحريري، قرأ المسمَّى جابر بن

59. انظر فيما سبق، ص. 152.

60. انظر فيما سبق، ص. 85.

61. ياقوت، **معجم الأدباء**، XVI، ص. 267.

هبة الله **المقامات** بحضوره وارتكب تصحيفاً، راقَ هذا «التصحيف» الحريري كثيراً، غير أنه لم يكن بإمكانه الاحتفاظ به، لأنه، كما قال، كَتَبَ خَطَّهُ إلى هذا اليوم على سبعمائة «إجازة[62]».

هذه المرتبة الرفيعة للكتابة ينبغي ربطها بعدد من مظاهر الكِتَاب الذي يَرْتَسِمُ فيه تَوَجُّهُهُ نحو **القارئ**. لِنكْتَفِ الآن بملاحظة أن التأكيد على المكتوب هو في الوقت ذاته إضفاء القيمة على المؤلِّف الفردي. إن انتساخ نص يُصَاحَبُ بذكر اسم مؤلفه، و«الإجازة» هي، في آخر الأمر، توقيعٌ وتدوين اسم. من واجب الناسخ أن يكتب على المخطوط اسم المؤلِّف. يوصِي الزمخشري في مقدمة مقاماته «مَن انتسخها بأن يُوَشِّح نسخته بإثبات الـمُنْشِئ[63]».

وهكذا فإن لمؤلِّف نص مكتوب حسّاً حادّاً **بالنقاء**، أي بدقة كتابه واكتماله. وله أيضاً حسٌّ **بالـمِلْكيَّة**، بالرابطة الشخصية التي تربطه بالنص والتي يجري التذكير بها في مُفْتَتَح كلِّ مخطوط في صورة اسم، وعلامةٍ مُلْزِمَةٍ لا تنمحي. هذا ما يدفعنا إلى فكرة **الأبُوَّة** : يبحث المؤلِّفُ عن الديمومة في نَسْلِهِ، ويسهر على إطلاق اسمه على أولاده. غير أن هناك آباءٌ غَزِيرُو الإنجَابِ وآخرون مقلُّون. الحريري، من جهته، كان له ثلاثة أولاد ظلوا أوفياء لإرث أبيهم ومنحوا الإجازة لتبليغ **المقامات** إلى من اتصلوا بهم مثل الجواليقي (المتوفى عام 1144/539). إضافة إلى هؤلاء الأبناء الثلاثة، كان له نَسْلٌ ثقافي غفير ومتنوع، من الصعب أن نجد مثيلاً له في الأدب العربي.

وَسائطُ التبْلِيغ

إن **المقامات** هي في القلب من نظام خطَابي شديد التعقيد، لذلك فَتَلَقِّينَا لها يَمُرُّ بوُسَطَاء متعددين، يجعلون منَ الوهم كلَّ تصور عُذْريٍّ للنص. لا نتعامل مع رحِيقٍ أصيل، بل مع عَسَلٍ قد صُنِعَ بمهارة وخُزِّنَ في خلايا مُعَدَّة سلفاً. لنحاول تتبع فِرَقَ النحل العامل الذي كان يشتغل حول الخلية.

إن الناسخ، كما رأينا، يُدَوِّنُ النص ويتلقى ضمانة المؤلِّف أو شخص مُعْتَمد منْ قِبَلِ

62. المصدر نفسه، ص. 266-267.

63. **مقامات الزمخشري**، ص. 4.

المؤلِّف. وبفضل هذه الضمانة، يجوز له، هو بدوره، تبليغ النص. وهكذا «قرأ يوسف بن علي القُضَاعِي **المقامات** في منزل الحريري ببغداد في سنة 504هـ. وفي سنة 534، «قرأ» ابن خير الإشبيلي هذه **المقامات** ذاتها في حانوت القضاعي بألمرِية[64].

وكُتُبُ التراجم من جهتها، تجمع كل الأخبار المتوافرة لديها عن الحريري، وعن شيوخه، وعن الظروف التي أَلَّفَ فيها كتبه، والأحكام التي كان محوراً لها. وتروي أيضاً نوادر وتستشهدُ بشذرات من المؤلفات. ونجد عند ياقوت، نَصَّ العديد من أشعار ورسائل الحريري التي لم تُنْشَر على حِدَة.

ينبغي كذلك ذكر النَّقْد، الذي يَحْكمُ على درجة مطابقة الكِتَاب لمذهب نحوي أو شعري أو أخلاقي. إلى هذه الفئة ينتمي ابن الخَشَّاب وابن الطِّقْطَقى، اللذين سنعود إليهما في الفصول التالية[65].

وكانت **المقامات** بثرائها بالصور البلاغية قد لفتتْ نظر البلاغي. يستشهد مؤلفون عديدون بالحريري، ومن بينهم القزويني[66]. البلاغة مُكوِّنٌ أساسي من مُكوِّنات **المقامات**، ولا يدهشنا هذا الأمر، بالنظر إلى ما عرفته تلك البلاغة من تطور في الثقافة العربية. فمهما يكن التأويل الذي نميل إلى إضفائه على الحريري، فلا ينبغي أن ننسى أبداً أن ثقافته تنطوي على معرفة تفصيلية بالأبحاث العربية في اللغة، وأن مؤلفاته تعكس التحليلات البلاغية التي لم تنفك تزداد رهافة وعمقاً، من ابن المعتزِّ حتى الجرجاني.

وأغْرَى الحريري كذلك رَسَّامي الـمُنَمْنَمَات. وصلنا عددٌ من مخطوطات **المقامات**، يصْحَبُ النصَّ الدعامةَ فيها، شرحٌ بواسطة الصورة. وأشهر مخطوط أنجزه الرسام يحيى بن خالد الواسطي[67]. وتنبغي ملاحظة أن حُظْوة المنمنمة لم تكن تُمْنَحُ إلا

---

64. ابن خير الإشبيلي، **فهرسة ابن خير**، ص. 387.

65. انظر ما سيلي، ص. 197-198 و206-209.

66. **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص. 545، 547، 553.

67. انظر: R. Ettinghausen : *La Peinture arabe*, Genève, Skira-Flammarion, éd. 1977, p. 104-105.

ونجد ملاحظات جيدة عن فن المنمنمات وكتابة الحريري في:

A. Papadopoulo : *L'Islam et l'art musulman*, Paris, 1976, Mazenod éd., p. 93-96.

ويتحدث فرنشيسكو غبرييلي بكل هدوء عن «الهَذَر الفارغ للحريري المنقول إلى الواقعية اللذيذة لمنمنمات المكتبة الوطنية».

«Corrélation entre littérature et art», in *Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam*. op. cit, p. 58.

للمؤلفات، مثل **كليلة ودمنة** و**كتاب الأغاني**، التي كانت تحظى بصيت عظيم.

شخصية أخرى في خَلْفِية **المقامات** : الـمُقلِّدُ. لنُذَكِّر بأنَّ التقليد هو في المركز من الكلاسيكية[68] وأنه ليس مرتبطاً بأيِّ إيحاء قَدْحِي. يجعل المقلِّد من نفسه استمراراً للمؤلفات النموذج التي يحاول خلقها من جديد بتغلبه على صعوبات مماثلة لتلك التي كانت وَجَدَتْ حلاً في تلك المؤلفات النموذج. إنه يتبع طريقاً موازياً للذي كان قد سلكه الـمُؤلِّفُ السابق ويضع نفسه في الظروف ذاتها، وبالأدوات ذاتها، يُجَدِّدُ التجربة. ومع إحَالَتِه على النموذج، فهو يحاول التَّميُّزَ عنه ؛ ذكرى التجربة السابقة يجب أن تبقى حاضرة، غير أن صورةً جديدةً تُوضَع فوق القديمة دون أن تَحْجُبَها. مفارقة التقليد : الانعتاق من النموذج مع البقاء في حضنه. يدخل المقلِّد في تَنَافُسٍ مع النموذج ويحاول التفوق عليه ؛ أن تُقَلِّدَ، معناه أن تُظْهِرَ تواضعاً وكبرياء في آن واحد. لا أحد مثل الحريري قد توافر فيه هذا المطلب المزدوج ؛ فمع إظهاره لتقدير كبير نحو الهمذاني[69]، فقد استطاع إزاحته إلى مركز ثانوي. يلاحظ القلقشندي أن فضائل مقاماته كانت عظيمة لدرجة أن تَعَلَّق بها الجميع، وأنه في فورة التعلق التي أثارتها، فإن مقامات الهمذاني أُنْسِيَتْ «وصَيَّرَتْها كالمرفوضة[70]». وكان للحريري، بدوره، مقلِّدون كُثُر، سواء في العربية أو الفارسية أو السريانية أو العبرية[71]. إن تاريخ الأدب، في المجال العربي، لم يُعِرْ كبير اهتمام لهؤلاء المقلِّدين لمقلِّدٍ.

قد يكون من المفيد اعتبار حالة مُقلِّد اضطر لأن يتحول إلى شارح. يتعلق الأمر بشُمَيْم الحِلِّي (المتوفى عام 601)، الذي اعتبره معاصروه حُجَّةً. حاول ثلاث مرات تقليد الحريري، غير أنه في كل مرة كان يجد تأليفاته رديئة فيمزقها. فقال لنفسه أخيراً بأن الله ما خلقه إلا لكي يُظْهِر فضل الحريري، فألف حينئذ شرحاً للمقامات[72]. لقد أثارت هذه الأخيرة عشرين شرحاً أشهرها شرح الشَّرِيشي. في القسم الموالي من هذا الفصل سنهتم بهذه الشخصية الأمينة والـمُسْهِبة، التي لن نَفْصِلَها عن زميلها المطرِّزي، المعروف

68. انظر : G. von Grunebaum : «*Le concept de classicisme culturel*», *in Classicisme et déclin culturel*, op. cit. p. 2.

69. **مقامات الحريري**، ص. 5. وهذا لم يمنع أبا زيد من اعتبار نفسه متفوقاً على أبي الفتح (المصدر نفسه، ص. 555).

70. **صبح الأعشى**، XIV، ص. 110.

71. أنظر : كارل برو كلمان : مقال «مقامة»، **دائرة المعارف الإسلامية**، III، ص. 171-173.

72. ياقوت، **معجم الأدباء**، XVI، ص. 267-269.

بصورة أقل، لكن سلفستر دي ساسي يستعمله كثيراً في شرحه (شرح آخر !) للحريري.

الباحثُون عَن الذَّهب

نصُّ الأدب ليس سهل المنال على العموم، إنه في حاجة إلى شرح. لا تنطبق هذه الملاحظة على النصوص القديمة فحسب، والتي يجعلها بُعْدُها الزمني صَفِيقَةً، بل أيضاً إنتاج القرنين الرابع والخامس. لغة الأدب، العتيقة والمتحجِّرة، تبتعد عن لغة الحياة اليومية ؛ وبعيداً عن أن يكون غموض القول وغرابته من السمات العَرَضية وعلاماتٍ على الحذلقة والتكلُّف، فإنهما من الشروط الأساسية للاعتراف بالأدب. ومن ثم تأتي ضرورة الشارح، الذي تقوم وظيفته في جعل النص في متناول الذين لا يمتلكون، أو لا يمتلكون بالقدر الكافي، اصطلاح الأدب ومُوَاضَعَاتِه.

وضع التبريزي، وهو من معاصري الحريري، شرحاً للمختارات المشهورة التي جمعها أبو تمام : **الحماسة**. اكتفى في مرحلة أولى بأن يُتْبِعَ كلَّ قصيدة بشرح عام ؛ فلم يُرْضِ ذلك تلامذته لأنه قد أبْقَى على كثير من مناطق الظل في المختارات ؛ فكان عليه أن يُرْفِقَ كلَّ بيت بشرح مفصل وموضح[73]. النصوص المجموعة في الحماسة **صعبة** حقاً، لكن هؤلاء التلاميذ كانوا كذلك سيجدون أنفسهم عُزْلاً في مواجهة **المقامات**.

انطلاقاً من هذا، لن ندهش إذا علمنا أن المؤلِّف يتحول إلى شارح ؛ ينظم قصيدة أو يُؤلِّف كتاباً ثم يتكلف بالشرح. كان المتنبي يُفَسِّرُ أبياته الـمُشْكِلَة، وشرح المعري بعض كتبه[74]، ولم يفسِّر الزمخشري القرآن فحسب، بل شرح كذلك مقاماته[75]. أوَّلُ شارح للحريري كان الحريري نفسه ؛ في أثناء «قراءة» **المقامات** في حضرته، كان، دون شك، يقدم شروحاً وافية. ويحمل الكِتَاب أثراً من ذلك : ثماني مقامات مُفَسَّرةٌ سواء في صلب النص (الثانية والثلاثون، والرابعة والأربعون)، أو في صورة ملحق بالنص (التاسعة عشرة، الرابعة والعشرون، السابعة والعشرون، السادسة والثلاثون، الأربعون، السابعة والأربعون). يتناول الشرحُ ألفاظَ الغريب، والأَحَاجِي والتَّوْرِيات والأمثال، وأسماء الأعلام التي صارت أمثالا وكنايات.

---

73. **شرح ديوان الحماسة**، ص. 4.

74. فك، **العربية**، ص. 188.

75. كيليطو، **الأدب والغرابة**، المرجع المذكور، فصل : «الزمخشري والأدب»، ص. 85.

يكاد النص الأدبي أن يكون مُؤَلَّفاً بهدف الشرح : يعلمُ الـمُؤلِّفُ أنه سيتسلل ما بين كتابه وبين جمهور القراء خطَابٌ تفسيري سيكون مَسَاره عبارة عن «خطوة فخطوة» بطيئة ويقظة. النص يستدعي الشرح بكل قواه، تبعا لضرورة بنائية. وينجم عن هذا أن النص يستهدف في الواقع نمطين من القراء : القارئ الـمُنقِّبُ والـمُتَبَحِّرُ ، الذي اكتسب نفس معرفة المؤلِّف، والقارئ المبتدئ الذي لا يزال يهيم في غيوم الأدب. كلاهما يجد بُغْيَتَه في النص : يعيد الأول كتابته مُجَلِّياً عن المادة التي يتألف منها (ويحدث أن الشرح يرتقي إلى مرتبة «النص»، مما يُحَتِّمُ شرحاً جديداً)[76]؛ والثاني يخضع تحت إشراف وسيط مأذون ومتسامح، لطقوس مُسَارَّة، ومع أن المطهَرَ مُنْهِكٌ، فهو يشترك في احتفال حماسي، ويَلْمَحُ مَقَرَّ السُّعَداء حيث لاَ تُصْطَفَى إلا قِلَّةٌ من المختارين.

ينطوي غموض المقامات على دعوة، والتِمَاسٍ،ووعد بثروات مَركُومَة يكونُ القارئ مُتيَقِّنا من العثور عليها. ليس ذلك الغموض بدون علاج لكنه مُؤَقَّتٌ لأنه بالمستطاع، عن طريق المواظبة، إلغاؤه. العُمْقُ، السحيق حقاً، يُفْضِي إلى مغاور من النور والبهاء. وعلى المبتدئ أن يتعوَّد على الظلمات، ويغوص في طُرُقٍ ملتوية ومَتَاهِيَّةٍ، وفي النهاية، سينفذ إلى كنز. وهكذا فإن قراءة الحريري تُتَصَوَّرُ مُغَامَرةً تستدعي مُتَخَيَّلاً مُتَمَحْوِراً حول عبور صعبٍ وواعد بالنِّعَم ؛ في ختام الاختبار، سيكْشِفُ موضوعُ الرغبةِ عن نفسه. لِنُورِدَ بهذا الصَّدَدِ مقدمة الـمُطَرِّزي (المتوفى عام 610/1213)[77]. لنُسائِل الاستعارات التي تخترق تلك المقدمة ولنتتبع بإمعان المحكي الأصلي الذي تَعرِضُهُ : «فإني لم أر في كتب العربية والأدب [...] كتابا أحسن تأليفاً وأعجب تصنيفاً وأغرب ترصيفاً وأشمل للعجائب العربية وأجمع للغرائب الأدبية وأكثر تضمناً لأمثال العرب ونكت الأدب من المقامات[78]».

كثيرون هم الباحثون عن الذهب لكنهم «بلا دليل» قد «خبطوا فيه خبط عشواء[79]».

---

76. في مجال البلاغة، فإن كتاب السكاكي، **مفتاح العلوم**، قد شرحه القزويني، وهذا الأخير بدوره شُرِحَ مرات عديدة.

77. شرح المطرّزي لا يزال مخطوطاً (ضمن رصيد المخطوطات العربية بالخزانة الوطنية بباريس تحت رقم 1589). ونقلنا النص من مقدمة رينو ودرنبرغ **لمقامات الحريري**، الطبعة الثانية، I، ص. 58-59. [انظر الآن، أبو الفتح المطرزي، **الإيضاح في شرح مقامات الحريري**، تحقيق خورشيد حسن، رسالة دكتوراه، جامعة بنجاب بلاهور، باكستان، 2005، المترجم].

78. المصدر نفسه، ص. 58.

79. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لابد لهم إذن من دليلٍ هادٍ، يعرف كيف يتوجه وسط صعوبات من كل نوع. ولأن قراءة المقامات مشروع خَطِرٌ ومليء بالمجازفة، فلا ينبغي الخوض فيه وحيداً ؛ لابد من مساعد في هذه الغابة من الرموز التي لا تبوح بأسرارها إلا لعارفين مُتَمرِّسين بتقنيات التأويل. وهكذا تصفَّح الـمُطَرِّزي كتب الأدب، ودواوين الشعر ؛ ورجع أيضاً إلى مجاميع الحكايات وقطع «أودية الروايات[80]». والعارف المتمرِّس، كي يفضي إلى تأويل صحيح، يكون غالباً في حاجة للتوجه إلى زملائه الذين يعلمون مواقع الكنوز والطرق المؤدية إليها : «فحين صمم عزمي وصاب سهمي حكيت من مقالاته ما غلب على ظني أنه من مشكلاته ففسرته بتفسير كاف وحللت عقده ببيان شاف حاكياً أقوال الثقات من المتقدمين مُحْكَمة باسمهم ومُحَرِّراً تفاسير الأثبات من المتأخرين مُعلمَةً برسمهم إلا ما ظهر شأنه وسهل بيانه[81]».

لكن كيف تتقرَّرُ «المشكلات» أو «ما ظهر شأنه» ؟ وبعبارة أخرى ما هي العناصر النصية التي تستوجب الشرح ؟[82] في مقدمة شرحه الكبير، شَرَعَ الشَّريشي في الإجابة على هذا السؤال. قبل ذلك، كان قد أظهر انشغالاً كبيراً بصحة النص الذي يقوم بشرحه: فقد بلغته **المقامات** عن طريق ستة أسانيد مختلفة، تتوافق أحياناً، لكنها تصعد كلها إلى الحريري[83]. ولكي يُضْفِي الأهمية على عمله، فقد بحث عن آراء عدد من الشيوخ ذوي الدراية، ولم يُغفل أيَّ مصدر مكتوب[84]. وأخيراً، استفاد من شرحين كانا موجودين، شرح الفنْجَديهي (المتوفى عام 1188/584)، وشرح ابن ظفر (المتوفى عام 1170/565)[85]. ومن البديهي أن فائدة الشرح وضرورته تتبدلان تبعاً للقراء ودرجة استئناسهم بالأدب. يمكن القول إن الشارح يُتيح لنا رسم الحدود بين ما هو معلوم لدى القراء الذين يستهدفهم بعمله وما هو غير معلوم. لكن الشرح يتوجه على العموم إلى قارئ غير متمرِّس ؛ ذلك ما يفسر إلحاح وإطناب الشريشي الذي، وهو يبحث عن الاستيعاب، يذْرعُ نصَّ الحريري، ويمْسَحُه في أناة، غير تاركٍ منطقة غير مُكْتَشَفةٍ.

---

80. المصدر نفسه، ص. 58.

81. المصدر نفسه، ص. 58-59.

82. T. Todorov : *Symbolisme et interprétation*, Paris, 1978, éd. du Seuil, p. 27.

83. **شرح مقامات الحريري**، I، ص. 6.

84. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

85. المصدر نفسه، I، ص. 7.

هذا الانشغال بامتلاك مجموع **المقامات** يتضمن مع ذلك لحظات قوية ومتميزة. لا يعالج الشريشي بالطريقة ذاتها كلَّ أقسام الكتاب ؛ هناك خبايا في النص تُحَفِّزُ خطابه التفسيري، وتستفيد من عناية خاصة. وتشهد لائحتها على انتقائية الأدب ولانقاوته المتأصِّلَتَيْنِ، إذْ يفسح مجالاً لمعارف متعددة ؛ وهكذا فالشارح محكومٌ عليه بأن يتطرق إلى ميادين متنوعة. فيكون مُعْجَمِياً حين يوضح معنى الألفاظ الغريبة، والألفاظ الخاصة بمجال الشعر، والتي لا نجدها فقط في الأشعار، القديم منها و«المحْدَث»، بل كذلك في النثر الفني (في **المقامات**، يظهر المستوى اللفظي ذاته في المقاطع المنثورة والمقاطع المنظومة). ويكون جغرافيا حين يصادف اسم مكان، ومُؤَرِّخاً حين يصادف شخصية تاريخية، وأخبارياً حين ينكبُّ على الأمثال ويخبر عن الظروف التي قيلت فيها عبارةُ الـمَثَل، أو حين يُحِيلُ مقطعاً معيناً على مصدره (القرآن، الحديث...) ؛ ويكون بلاغياً، حين يُسَمِّي الصور البلاغية التي استعملها الحريري ؛ وجَامعَ مختارات حين يستشهد بنصوص ذات علاقة وثيقة قليلاً أو كثيراً بهذا المقطع أو ذاك من **المقامات**.

قراءة نص من الأدب غير متساوية بالضرورة ؛ إلى جانب مقاطع شَفَّافَةٍ، توجد أخرى صَفيقة. والقراءةُ، بشكل أو بآخر، ستكون سيراً، يَسِيراً مرة وعَسِيراً أخرى، في محيط مُتَغَيِّرٍ. ومن المناسب هنا ملاحظة التقابل الذي أقامه ابن رشيق بين **الـحُزُونَة والسُّهُولة** في العبارة[86]. تُحِيلُ الحزونة على مشهد وَعْرٍ مزروع بالعقبات، وعلى العكس، **فالسهولة** تُحيل على أرض مُسَوَّاةٍ، مُسَطَّحَةٍ ومستوية (السَّهْلُ). يتدخل الشارح ليمهِّد عقبات الطريق. يأخذ بيد القارئ المبتدئ، ويعيِّن له الطريق التي ينبغي سلوكها ويدعم سيره الـمُتَرَنِّح ؛ يُرِيهِ تركيبَ الأرض، ويقدِّم له إيضاحات عن أُسُسِها، وطبقاتها الجيولوجية، وتاريخها، وعن سيول المياه التي تقطعها. أثناء كل توقف، يأخذ عيِّنَةً ويدرسها معتنياً بتفحص أصغر جُزَيْئات التراب. وغالباً ما يلزم انعطافٌ عن الطريق بهدف ملاحظة أنواع من التربة المتوافقة ؛ إذ ذاك يكون السير بعيداً عن الاستقامة، تتحول الخطوة فالخطوة إلى مُرَاوَحَة المكان، لدرجة أنه ليس من النادر أن يتم التغافل عن ما أثار البحث، ونتساءل، في قلق، إن لم يكن الدليل، في انشغاله بتفسيراته، قد أخذ الأمرُ يختلط عليه. ذلك أن المراوحة قد تستمر إلى ما لانهاية، وبوسع الشارح أن يحفر حُفَراً متتالية في أرضية النص، ويُوجِدَ اتصالاً تحت أرضي، ويحفر الأرض أعمق فأعمق

86. **العمدة**، I، ص. 109. ويرى ابن رشيق أن أبا تمام نموذج **للحزونة** والبحتري نموذج **للسهولة**.

ويحصل بذلك على مَسْحٍ قد يمتد لانهائياً.

مثلاً : يصادف الشَّريشي عبارة «لحية كثَّة[87]». فينتهز الفرصة ليدخل في ملاحظات معجمية واسعة، ثم يشرع في إيراد النصوص التي موضوعها اللحية : أحاديث نبوية، أقوال الصحابة، نوادر، أبيات لابن الرومي ولسبعة شعراء آخرين. ويروي كذلك عن الحريري أنه «كانت يده لا تفارق لحيته» وكان مولعاً بنتفها. وأخيراً يشير، متأسفاً، أنَّ ما ذكره قليل من كثير مما قيل في اللحية[88]. كان عليه، كي يستمر في السير، أن يزهد في الثروة التي تعرض نفسها عليه في كل مرحلة من مساره ؛ عليه بأن يكتفي بالانتقاء، وبقطف ثمرة من هنا أو هناك، وأن يتجنب الدخول في كل شِعَابِ المعنى.

الشرح توازنٌ بين الصمت والكلام الذي لا نهاية له، لكنه توازن عارض ومُتَغَيِّر : لا حدَّ يمكن تقريره لامتداده، إن لم يكن قوة احتمال الشارح والحاجة التي يستشعرها لدى المتلقي. المقامة والقصيدة، دون أن يكونا نوعين ذوي شكل ثابت، فهما يمتلكان عموماً «طولاً» محدوداً، مُحدَّدٌ في المقامة بمَسَارٍ سردي، وفي القصيدة بمسار موضوعاتي. وبالمقابل، يكون في إمكان الشارح الاستمرار، إذ يمكن في كل لحظة أن يجرَّهُ انعطافٌ إلى سباق محموم، لا يتوقف إلا بقرار تحكُّمِي من الشارح. هذا سبب وجود مثل هذا العدد من الشروح : يوجد دائماً ما يُقال، وثماراً تقطف، أهملها المتقدم، تَعْرُضُ نفسها للعين، وفيرة وثَرَّة.

تَعدُّد مواد **المقامات** يُرْضِي بالطبع نَهَمَ الشرح. ويلاحظ الحريري أن هذا التنوع هو بهدف تكثير عدد القراء وتنشيط متعة القراءة[89]. إن التنوع هو في القَلْب من الأدب الذي يمكن أن يستدعي كُلَّ المواضيع، وكلَّ العلوم شرطَ أن يطبعها بطابع الأَدب[90]. ويهيِّجُ الشرحُ منْ هذا النزوع نحو الشَّرَه. ما يبحث عن تحقيقه، والكفاءة التي يستهدف إكسابها للقارئ، هي القدرة على العبور من مقطع من النص إلى مقاطع موجودة في نصوص أخرى، والمرتبطة به موضوعاتياً عن طريق هذه السمة أو تلك. إن صيغة قراءة **المقامات**، كما طرحها الشريشي، هي صيغة الاستطراد. لكن الاستطراد لا ينالُ في شيء

87. **مقامات الحريري**، ص. 20.

88. **شرح**، I، ص. 44-46.

89. **مقامات الحريري**، ص. 7.

90. انظر : «Les Séances de Harîrî», in *Essais de morale et de critique*, Paris, 1859, Calmann-Lévy éd.

من وحدة مجال الأدب ودائريَّتِهِ الجوهرية. حافزُ الانطلاق، والذريعةُ المبدئية قليلا الأهمية : ما يحدِّدانه من نقطة يضيع في محيط الدائرة.

الشارح، وكاتبُ الترجمة، ومُصَوِّرُ المنمنمات، والناقد، والبلاغي، والمقَلِّدُ، باختصار، كل الوجوه التي استعرضناها في عجالة، قد تكلموا عن **المقامات** في إطار الثقافة العربية الكلاسيكية. لا يصادف تساؤلها أيَّ مفاجأة مُرْبِكَةٍ، إنهم يتفاهمون بسرعة، لأنهم يحْيَوْن الأجواء نفسها، ويتنسَّمونَ الهواء ذاته. وإذا حدث أن اختصموا، فإنهم يظلون على تواطؤ. هناك ما يدعو إلى الاعتقاد (غير أنه ينبغي التأكد من ذلك) أن هذا التواطؤ لم يختفِ كلِّياً حين نُقِلَت **المقامات** إلى الفارسية والسريانية والعبرية. لكنه يصبح إشكالياً حين يدخُلُ وجهان جديدان إلى الحلبة، متسلِّحَيْن كلاهما بشبكة ورمح مُثَلَّث السِّنَان : يتعلق الأمر، كما يمكن تخمينه، بالمستشرق والقارئ العربي المعاصر. أسبابُ انكبابهما على **المقامات** ليست واحدة، غير أنهما يلتقيان في أنَّ فرضيتهما مختلفةٌ عن فرضيات الحريري. بين موضوع الدراسة والدارس سيتسلَّلُ نهائياً سوء التفاهم والشك.

تردُّدات رينَان[91]

إن موقف رينان، طوال مقالته عن الحريري[92]، يتميز بإحساس عميق بالدهشة. دهشةٌ هي في آن واحد قاهرةٌ ومُهذَّبةٌ، محسوبة لا على فرد فحسب، بل أيضاً على ثقافة : «من بين كل مؤلفات الأدب العربي ربما كانت **مقامات** الحريري هي المؤلَّف الأكثر إثارة لدهشة القارئ الأوروبي، ويصعب تكوين فكرة عنه إلا بدراسة خاصة لذلك الأدب»[93].

مقاربة رينان تعرض نفسها صراحةً تحت شعار «أوروبا». قد يُقال إن الحكم ينطلق من وجهة نظر محدودة، أو خاصة، وأنه يصف نفسه باعتباره جزئياً ومتحيزاً. غير أن هذه ليست النقطة الجوهرية. يحاول رينان قبل كل شيء أن يرسم خطاً فاصلاً بين فضاءين نقيضين، يتواجهان دون توسيط ولا تسوية : أوروبا والشرق. القطيعةُ تامة من فضاءين

---

91. إرنست رينان ((1823-1892 كاتب فرنسي وعالم في اللغات السامية وتاريخ الأديان ؛ ذو اتجاه عقلاني طبَّقه خاصة على تفسير الإنجيل وتاريخ المسيح. (المترجم).

92. «Les Séances de Harîri», in *Essais de morale et de critique*, op. cit.

93. المرجع نفسه، ص. 290.

لآخر، والانفصال حاسم. في مواجهة «عندنا[94]» حيث «الثقافة الفكرية هي نوعٌ من النَّبالة التي تُلْزِمُ»، يوجد هناك الذي لا يستطيع الفكاك من «الحلم المضْنِي[95]» الذي تورَّط فيه : «في الشرق، لا يكافح الإنسان ضد القدر الذي يريد إذلاله. مكتوبٌ عليه أن يكون نبيلاً أو وضيعاً[96]».

لكن رينان لا يتمكن من الالتزام الكلِّي بهذا الانشطار. لذلك نراه كثيراً ما يستعمل هذه الصورة البلاغية : **التَّصْحيح**، «الذي نتراجع فيه بمعنى مَّا عما كنا قد قلناه»، لكنه لا يفعل ذلك «عنوة، كي يستبدل به شيئاً آخر أقوى وأجْزَمَ[97]». بل يقوم بذلك، إذا صحَّ القول، بالرغم عنه، على شكل تنازلات تبدو صغيرة للوهلة الأولى، غير أننا إذا تأملناها عن قُرب، فإنها تنْسِفُ جِدِّياً التمييز القاطع الذي حاول إقامته بين أوروبا والشرق. تحْدُثُ انزلاقاتٌ وتبادلات من فضاء لآخر، تُشَوِّشُ المناقضة وتجعل من الوهم كل بحث عن نقاء لايشوبه كدَرٌ في هذا العالَم أو ذاك.

هذا واحدٌ من تردُّدَات رينان : القصةُ التي يرويها الحريري تحمل علامة اللقاء في أواخر القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي بين الغرب والشرق. لا يتوقف البطل عن التحسُّر على استيلاء الصليبيين على مسقط رأسه، سَرُوج (يُؤرِّخُ ابن الأثير هذا الحدث في عام 1100/494)[98]. يلاحظ رينان : «وهكذا، وعبر ترابط غريب، فإن تأليف واحد من أكثر المؤلفات تميزاً في الأدب العربي مرتبطٌ بفصلٍ من فصول تاريخ الحملات الصليبية[99]». **المقامات** أنْشِئَت تحت شعار حَدَث كبير، الحركة التي حملت الغرْبَ إلى الشرق. إنها تحمل في دخيلتها، لا بَصْمَةَ الانفصال، بل بصمة الصِّدَام والالتقاء.

التردد الثاني : لم يترسَّخْ كِتَابُ الحريري في أرض معينة. لقد عرف انجرافاً، وجولاناً مُنظَّمَيْن، حملاه باستمرار من الشرق إلى الغرب، ثم من الغرب إلى الشرق. كالشمس لم يكن له مكان يرتبط به ارتباطاً نهائياً ؛ وإِذْ لم يكن مُتَعلِّقاً لا بأرض ولا

---

94. المرجع نفسه، ص. 296.

95. المرجع نفسه. ص. 295.

96. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

97. P. Fontanier : *Les Figures du discours*, Paris, 1968, Flammarion éd..

98. **الكامل في التاريخ**، X، ص. 324-325.

99. «Les Séances de Harîrî», art. cit. p. 297.

بسماء، فإنه يسافر وينزلق بتؤدة من أفق لآخر، ليعود بعد ذلك إلى نقطة انطلاقه. طوال مساره، ينقل أشعته، وحمولته النَّيرة من الـمشرق إلى المغرب ؛ إنَّ مُنْحَنَاهُ ودورته الشمسية لا يكفان عن أن يتكررا : «قليلةٌ هي المؤلفات التي مارستْ تأثيراً أدبياً بمثل سعة تأثير مقامات الحريري. من الڤولغا إلى النيجر، ومن الغانج إلى مضيق جبل طارق، كانت هي نموذج عشاق الأدب والأسلوب الرفيع عند كل الشعوب التي تقبلت الإسلام ومعه لغة محمد. وإلى اليوم لازالت تُدَرَّسُ في كل المدارس الإسلامية في آسيا، وخاصة في الهند ؛ ثم أليس من غريب الحظ، جدير بجَعْلنا نُدْرِكُ المصيرَ العظيمَ للشعب العربي، حظُّ هذا الكتاب المؤلَّف في البصرة، المطبوع لأول مَرَّة في كلكتا، وشارحاه الرئيسيان[100] ولد أحدهما في شَرِيش، والآخر على ضِفَافِ جيْجون، وقد بلغ صورته النهائية على يد عالم فرنسي[101]؟».

إن كتاب الحريري، مع أنه يظل هُوَ هُوَ، ينْحو، مثل ابنِ ضالّ أو شمسٍ متحركة، إلى أنْ يكون غير قابل للإمساك به. لأن كلَّ مرحلة من مراحل سعيه تُحَوِّلُهُ بشكل خفيٍّ، وتجعله يتصل بأوساط مختلفة. أليست صورة الكتَاب هذه هي صورة البطل ؟ نصل هنا إلى التردد الثالث لرينان. بهذه الصيغة يحكمُ على أبي زيد : «فكرةُ شخصٍ وقحٍ غريب الأطوار، ماهر على التساوي في دقائق النحو وفي أنواع النصبِ والاحتيال، لا يستخدم معارفه الأدبية إلا لكي يَبْتزَّ عشاء أو صدقةً ما، قد يجعلنا لحظةً نبتسم، غير أنه لن يُوحِي لنا مع الوقت إلا بالتقزز[102]».

وكما هو مُتوَقَّعٌ، فالحكم ليس قطعياً ؛ سرعان ما يظهر «التصحيح» : «ليس ذلك لكونـه منحطـاً تـماماً ومُتَمَنِّعاً على أي إحساس بالنُّبل. أبداً. يراه الجمهور خادماً تافهاً، لكنه ناقدٌ لذوي الـمراتب، ويختال أحياناً في أسماله بِجَلالٍ جدير بإدي أوتشيلتري Edie Ochiltree وبأكثر شحاذي وولتر سكوت كبرياء[103]».

شيئاً فشيئاً، تفْلِتُ الشخصية من زِمام رينان، لأنها «تعرف كيف تُغيِّرُ هيئتها كما تُغيِّرُ

100. يعنى بهما الشريشي والمطرزي.

101. «Les Séances de Harîrî», p. 297-298.(العالم الفرنسي هو سلڤستر دي ساسي).

102. المرجع نفسه، ص. 294.

103. المرجع نفسه، ص. 292. [يلمح رينان هنا إلى الروائي السكوتلندي الشهير وولتر سكوت، 1371-2381 وإلى بعض شخصياته التاريخية. المترجم].

عباءَتَهَا» وتتجلّى دائماً «في لباس جديد[104]». لكن رينان سيحاول وضعَ حدٍّ لتراقص التحولات بإدراجها في قصة ستتجلى كقصة للضياع والتوبة. يصبح أبو زيد حينئذ «شيخاً [...] امتهن حرفة الارتجال بعد أن رأى النصارى يستولون على موطنه، ويسْبون أسرته، ويُدمِّرون ممتلكاته، وشرع في ذَرْع البلاد وكسْب عيشه من الاحتيال[105]». هذا الانتزاعُ من أرض الوطن سيُعْتَبَرُ حينئذٍ سبب تطْوافِ الشخصية، ورَكْضِها المجنون عبر العالم. وإذْ زَاغ عنْ مَدَارِهِ، فهو يتحرك في قفزات فجائية من مكان لآخر، مختَرِقاً السماء عسْفاً ودون منهج. غير أنه لا يحلم في جنونه إلا بالعودة : «إنه على التوالي أعرج، وأعمى، ومُعَلِّمٌ، ومُرْتجِلٌ، وواعظ مُتَنقّل، ودرويش مُزَيَّفٌ، وطبيب، وزاهد، وماجن[106]»، فهو يصبو باستمرار إلى اجتياز الحلقة التي ستعيده من جديد إلى نقطة انطلاقه. «في أواخر حياته، يعودُ الدِّينُ، الذي طالما تلاعب به، لتأكيد حقوقه ؛ فيتُوبُ ويعود إلى مدينة سَرُوج[107]». لكن رينان يَسْتَبِدُّ به الشك أمام هذه التوبة، شكٌّ سيؤدِّي إلى إعادة النظر في الدائرة التي رُسِمَت بكل حذق : «هل هذه الخاتمة جادَّة، أم أن توبة أبي زيد ليست إلا المهزلة الأخيرة بعد أخريات كثيرات ؟ لا ندري : أبْقَى الحريري حتى النهاية على السرِّ الذي يُغلِّفُ ضمير بطله ؛ وهكذا فإن تصور الحياة يظل معلقاً في ما يشبه السراب[108]...».

رغم هذا التردد (الرابع)، لم يتزحْزح رينان وفَضَّلَ العودة إلى فكرة عزيزة عليه : «لم يفهم الشرقُ أبداً الإباء الباطني الذي يسمو بالإنسان فوق القدر[109]». أوروبا، أي «المجتمع الحديث[110]»، تجد نفسها مُثْبَتَةً في اختلافها الجوهري عن الشرق. غير أنه، مرة أخرى لا شيء نهائيٌّ عند رينان. يقول عن أبي زيد : «إن مثل هذه الشخصية مستحيلةٌ عندنا من وجهة نظر الفن[111]»، لكن هذا الـ «نحن» لا يستطيع أن يفرض نفسه إلا على حساب كبْتِ تُراثٍ يُعْتَقَدُ أنه مُتَجَاوز. فيُقَال حينئذ، كلما صادفنا سِمَةً ثقافية تُذَكِّر

104. المرجع نفسه، ص. 291-292.

105. المرجع نفسه، ص. 297.

106. المرجع نفسه، ص. 292.

107. المرجع نفسه، ص. 293.

108. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

109. المرجع نفسه، ص. 296.

110. المرجع نفسه، ص. 294.

111. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالشرق، إن الأمر يتعلق بإحدى الطرائق الصادرة عن ماضٍ انقضى إلى غَير رجعة. وهكذا «تنبغي العودة إلى الطُّفَيْلي الإيطالي في القرن السادس عشر، الذي يَتَعَيَّشُ من نحوه وبلاغته، لنَعْثُر على هذا المزيج الشاذّ من الوقاحة والأدب، والدنَّاءة والفطنة[112]» الذي يميز أبا زيد.

الطبقة المقموعة تبرز على السطح وتَفْرِضُ وضوحها ؛ لم يكن النسيان من العمق بحيث يَمْنَعُ من اسْتذْكارٍ متقطِّع. في دراسته للحريري يُصَفِّي رينان حساباته مع تراث بأكمله، مع تراثه نفسه. فضلاً عن أن العَدُوَّ ليس خارجياً بالدرجة التي نعتقد : إنه هنا، داخل الحدود، مقتحماً القلاع، محتلاً قطاعات كان يُعْتَقَدُ أنها ممتنعة فَتَتَكَشَّفُ عن كونها هشَّة يمكن اختراقها.

لا شيء يمكن أن يُمثِّلَ لهذا الانفجار أفضل من حكم رينان (سيكون هذا التردد الخامس) على أسلوب **المقامات**. اللهجةُ الحازمة في البداية لا تنفك بعد ذلك مِنْ أن تكشف عن الحيرة والخلط. يُسَجِّلُ رينان في البداية «ضآلة الأهمية التي يبدو أن هذا الكتَابَ يَعْرِضُها، كتابٌ في الظاهر تافهٌ في العمق، والذي إذا قوَّمْنا شكله حسب أفكارنا الأوروبية يتجاوز كلَّ ما يمكن تصوره في مجال سوء الذوق[113]». يمكن أن نتأمَّلَ طويلًا في «ظاهر» غياب «عمق»، في دُوارِ عمْق لا يبدو أنه يتعمق، في كتاب «تافه» رغم أنه يغُصُّ بعلامات، هي على عكس الوظيفة المعتادة للعلامات، لا تُحَدِّدُ أو تُبْرِزُ أو تُوجِدُ أيَّ مضمون، أو هي خادعة لحد أنها تعرضُ وهم غِيَابِ المضمون. غير أنه حين يتوارى «العمق» يتم الارتداد إلى «الشكل» الذي سيدلُّ بدوره على «سوء الذوق»، مما يُذَكِّرُ بـ «التقزز» الذي أثاره أبو زيد. إن أسلوب **المقامات** وسحْنةُ الشخصية مُوصِلان للانزعاج والتقيؤ.

يعدِّدُ رينان بعضاً من الألعاب اللفظية للحريري ثم يلاحظ : «من الصعب تصور أية مشاق في التأليف قد كلَّفَتْها هذه **الحذلقات العسيرة**، وإنه يَشقُّ على الإنسان الجَادِّ أن يرى كل هذه الجهود تُهْدَرُ عَبَثاً كي لا يكون المرء سوى أضحوكة. لكن معاصري الحريري لم يكونوا يحكمون على الأمور مثلنا[114]». قد تعني صعوبة التصور أحيانا صعوبة التذكر ؛ لكن الذكرى تنتهي بأن تفلت من رينان كاعتراف : «إن للسُّخْفِ فَضلاً

112. المرجع نفسه، ص. 296.

113. المرجع نفسه، ص. 287-288.

114. المرجع نفسه، ص. 299.

عن ذلك حقوقاً حين يَنْتَسِبُ إلى الماضي : عند مَنْ يعرف كيف يضع كل شيء موضعه في تاريخ العقل الإنساني فلأسلوب **الآستريه وقورش العظيم** فتنته[115]».

هل يعني هذا أن فساد الأسلوب و«العقل الإنساني» لا ينال من **الحاضر** ؟ هل ذلك محصورٌ في فضاء بعيد، أي الشرق، وفي بعض الإنتاجات الثانوية في الماضي الأوروبي؟ يجب أن يكون الأمر كذلك، إذا أُرِيدَ الحفاظُ على تناقض أوروبا/ الشرق بكل صرامته. إذا كان الغرب قد عرف في الماضي مؤلفات سقطتْ في عيوبٍ مُشَابِهة لعيوب الشرق، فمن الضروري أن يكون الحاضر، حاضر رينان، بِمَنْجَاةٍ من الفساد وصبيانيات اللغة. لكن إذ ذاك كيف يمكن تفسير تجدد اهتمام القرن التاسع عشر الأوروبي بالشرق ؟ كيف نفسر الافتتان الذي أثاره كتاب الحريري، رغم بُعْده كل البعد عن العادات الأوروبية في الكتابة ؟ لأي سبب شرع سلفستر دي ساسي سنة 1822 في تحقيق ونشر **المقامات**[116]؟ يلاحظ رينان بخصوص هذه النقطة الأخيرة أن «كثيراً من أصوات الاعتراض قد ارتفعت، قبل النشر وبعده، ضد مناسبة هذا المشروع الكبير[117]». يمكن طبعا استخدام الشرق كصُورة مُنَفرة، ويمكن لمشهد الفساد أن تكون له وظيفةٌ تطهيرية، لكن رينان يُفَضِّلُ الاحتجاج بحجة نحوية، قائلاً إنه «ليس من الممكن النَّفاذ إلى دقائق اللغة العربية دون الدراسة المتعمِّقة لهذه المؤلفات الشاذة[118]». ينبغي إذن الإذعان للشذوذ، لأن اختراق الغرابة هو ثمن معرفة اللغة العربية. غير أن الشاذ في حد ذاته لا يـمكن احتمالـه. مَنْ ستخطر عليه فكرة أن يُقَدِّره ويقلّده ويستنسخه ؟ غير أن ما لا يمكن تَخَيُّلُهُ قد يتحقق : «لنُضِف إلى مجد الحريري أن **مقاماته**، المترجمة قافية بقافية وتورية بتورية من قبل شاعر من أشهر شعراء ألمانيا، السيد فردريك ريكرت، تُقْرَأُ باهتمام واحتفاء في الضفة الأخرى لنهير الراين[119]».

---

115. المرجع نفسه، ص. 299-300 [الأستريه Astrée رواية رعوية لهونوري دورفي (1567-1625) كان لها تأثير كبير على الأسلوب المتصنّع في القرن السابع عشر. **قورش العظيم** رواية مفرطة الطول (13095 صفحة !) لمادلين دي سكيديري (1607-1701)، وهي أيضا تمثل تيار التصنع في القرن ذاته. المترجم].

116. ظهرت أول طبعة من **المقامات** في ثلاثة مجلدات بكلكتا في 1809، 1812، 1814، وفي 1816 أصدر كوسان دي پرسڤال بباريس طبعة أخرى.

117. «Les Séances de Harîrî», art. cit. p. 287.

118. المرجع نفسه، ص. 298.

119. المرجع نفسه، ص. 300.

هل ستنجو هذه الضفة من الراين ؟ هل ستسمحُ اللغةُ الفرنسية الدقيقة والواضحة بأن تغزوها «الأضحوكة» ؟ يبدأ رينان على عادته، بتقرير عدم إمكانية مثل هذا المشروع، ثم يعود ليُكَذِّبَ ما قاله : «إن لغتنا هي من شدة الصرامة بحيث إن محاولةً مثل هذه لن تقابل عندنا إلا ببسمة السخرية ؛ يمكن مع ذلك أن نرى محاولة طريفة جداً في هذا المعنى قام بها واحد من أمهر مستشرقينا، السيد مونك[120]».

أوروبا ملوَّثة بما كان يظن رينان أنه لا يمكن أن يظهر إلا في الشرق. في عبورها من المشرق إلى المغرب، تحمل الشمس معها أشعتها القاتلة، وسمها الغادر. يكتشف العالَمان أنهما في النهاية ملوثان. في الجانب الآخر من المرآة وفي «الشرق»، لم تكن شخصية أبو زيد واللعب اللفظي يحظيان بتقدير الجميع[121]. في ما وراء موقف رينان، هناك ذلك الالتباس، الذي كثيراً ما ميَّز، سواء في الثقافة العربية أو الثقافة الغربية، مصيرَ اللغة حين لا تكون تحت هيمنة الفكرة، وحين لا تصدُرُ العلامات عن أي عمق ويكون الهدفُ النهائي للنظر هو أن ينزلق على سطح الكلمات.

ألَقُ الماضي وبؤْسُه

يشعر القارئ العربي المعاصر، حين يدرس المقامة، بمشاعر متباينة. فهو، من جهة، يتعامل مع شكل «عربي» خالص، ورغم أنه لا يَتبَيَّنُ مَنْشَأه بدقة، فهو متأكدٌ أنه مُتَوَلِّدٌ عن أصالة أرض الآباء، وأن سماته لا تحمل أيَّ علامة تدل على تأثير أجنبي[122]. بل يقول إن الأمر بالعكس تماماً، فقد انتشر في آداب أخرى، وكذلك على الأرجح في الأدب الغربي، عبر الرواية الشُّطَّارية الإسبانية[123]، والتي يبدو فيها البطل، الذي يحيا في الظل

120. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

121. ابن الطقطقى (انظر ما سيلي، ص. 198) لا يُبْدى أي تقدير لأبي زيد.

122. مصطفى الشكعة، **بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية**، المرجع المذكور، ص. 213.

123. شوقي ضيف، **المقامة**، القاهرة، 1954، ص. 11-12. لا يعطي شوقي ضيف الانطباع بأنه يعرف الرواية الشطارية، وبالمقابل فإن الترابط مبررٌ في مقال جرير أبو حيدر :
(«Maqâmât literature and the Picaresque Novel», *Journal of Arabic Literature*, vol V, 1974).

[انظر الآن على الخصوص أطروحة محمود طرشونة :
Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols, Publications de l'Université de Tunis, 1982.
المترجم]

وعلى هامش القيم السائدة، منحدراً مباشرة عن أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي. كذلك قد أثرى الهمذاني الثقافة العربية بنوع يستطيع الصمود للمقارنة مع النَّوعَين اللذين يفخر بهما الغرب، أي المسرح والرواية. ألا تتضمن المقامة «عنصراً دراميأ أو مسرحياً[124]» ؟ ماذا ينقصها عن الرواية الواقعية، وهي التي تطرح «نقداً عنيفاً» وكذا «لوحات حية تصور مختلف طبقات المجتمع[125]».

ومن جهة أخرى، فهذا القارئ نفسه يشعر بانزعاج غامض. لأن عليه طيلة الوقت أن يلتفت ليتعامل مع شخصية تتجسَّسُ عليه من وراء كتفه وتلقي نظرات مُسْتَرَقة على ما يقرأ. تحت هذه النظرة المتَلصِّصَة والملحاحة، يَتَغَمَّمُ الموضوع ويفسد المنظور منذ البداية. إن مقارنة المقامة بأنواع أزْهَرت في حقلٍ ثقافي آخر، يعني الإفضاءَ حتماً إلى النظر إليها سلبياً، تحت مظهر النقص، وطبعاً يجد المرء نفسه حانقاً أمام خيبة هذا الأمل الكبير[126]. لبرهة وجيزة أضاءت الحقيقة في خُفُوتٍ على الآداب العربية، ثم راحتْ لتُغْرِقَ بنورها فضاءات أخرى. وحتى لو أُنْكِرتْ كلُّ نية للمقارنة، فالنظرة تظل خارجية وقلقة ؛ إن هناك يقيناً أكبر لقَوْلِ ما ليس بمقامة، وإذْ تصل لحظةُ قَوْلِ ما هي المقامة، يتوقف البحث فجأة دون نتيجة. يكتب شوقي ضيف مثلاً : «فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر، ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة ولم يسمها قصة ولا حكاية[127]». المقامة هي المقامة، لا أحد يجادل في تحصيل الحاصل الرائع هذا، لكن ما **القصة** وما **الحكاية** ؟ لهاتين الكلمتين تاريخ، وأركيولوجيا، ومستويات تزامنية، لكن **القصة**[128] عند القارئ العربي لا تُحيلُ إلا على الأنواع السردية «الحديثة». تَنْجَرُّ المقامةُ، معتمة الأنوار، خلف القصة والرواية.

لماذا تاهتْ، مهزولةً منزوفةً في مستنقعات عقيمة ؟ ما سبب إخفاقها ؟ طبقاً لعادة

---

124. ياغي، **رأي في المقامات**، بيروت، و1969، ص. 24. النغمة نفسها عند الشكعة، المرجع المذكور، ص. 281. فمنذ العنوان (الهامش 120) يصفُ الشكعة الهمذاني بكونه رائد القصة (أو الرواية) والمقالة الصحفية.

125. ڤيكتور الكك، **بديعات الزمان**، بيروت، الطبعة الثانية، 1971، ص. 70.

126. ذلك ما أوضحه عبد الله العروي في : *L'Idéologie arabe contemporaine*, Paris, 1967, Maspéro éd., p. 195-196

127. **المقامة**، المرجع المذكور، ص. 8.

128. عن القصة في الثقافة الكلاسيكية، انظر د. ب. مكدونالد، مقال «قصة»، **دائرة المعارف الإسلامية**، II، ص. 1101-1104.

مُتَأَصّلة، يُقَسَّمُ البحث إلى دراسة للموضوع ودراسة للأسلوب، وهما مفهومان لا يهتم أحد بتحديدهما، كما لو أن مدلولهما لا يطرح أي إشكال. فيلاحظ أن «الموضوع» بالمقارنة مع «الأسلوب» الغزير، هزيلٌ جداً، ويُسْتنتجُ من ذلك أن المحكي (الذي يبدو أنه يكوِّن «الموضوع» مع الثيمات) ليس إلا ذريعة، وأن المقامة تحاول قبل كل شيء رصْف شذرات مسجوعة، وقطعاً من البلاغة، من أجل تعليم «الفتيان» التحكم في اللغة[129]. وإذا كان الهمذاني قد لجأ إلى الشكل السردي، وإذا اختار أديباً شحاذاً بطلًا له، فما ذلك إلا لكي يجعل خطابه جذّاباً[130].

بعيداً عن أن يكون عنصراً أساسياً، فالسَّردُ ليس سوى غلاف ملوَّن، وزينة إضافية. فضلاً عن أن تعليمية المقامة سطحيةٌ تماماً : فهي لا تتناول إلا القشرة اللفظية، والمظهر والفراغ. لا تقوم بتبليغ الحكمة، بل صيغاً لغوية طنَّانة فارغة، إنها وصفات تقنية خالصة. باختصار، إنه انتصار الببَّغائية والحُمْق : فالهمذاني ومُقلِّدوه «كأنما ألجموا عقولهم وأطلقوا ألسنتهم[131]». تتوجه الإدانة، فيما وراء الهمذاني والحريري، إلى حقبة ابتعدتْ عن العقل، ولم تهتم إلا بالسجع والتَّزْويق اللفظي والمحسِّنات[132]. لقد حُرِّفَت «الطرقُ الطبيعية في الكتابة[133]» عن سبيلها ؛ وكرَّسَتِ الألعابُ البلاغية هيمنة ما هو مضاد للطبيعة، وهيمنة التسكع الشائن والزائغ. يُثقِل الحريري نفسه، دون جدوى، بأغلال تعوق حركته وتجعله يزحف على مستوى الأرض. غير أنه، لحسن الحظ، لا يؤمن طوال الوقت إيمانا بليداً بما هو مضاد للطبيعة. فبعد لحظات من الضلال «تعود إليه نفسه أو تعود إليه طبيعته[134]»، ونقرأ إذ ذاك أجمل ما ألَّف العربُ من صفحات[135].

129. **المقامة**، ص. 5.

130. المرجع نفسه، ص. 8-9.

131. المرجع نفسه، ص. 10.

132. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

133. المرجع نفسه، ص. 10.

134. المرجع نفسه، ص. 70.

135. المرجع نفسه، الصفحة نفسها. ما هذه الطبيعة التي تزدهر حين يتحرر الحريري من قيود التصنع الثقيلة؟ مفاجأة كبرى تنتظرنا : نقرأ أن كتابة الحريري قائمة على استعمال شامل للسجع والمحسنات، وخاصة الجناس (المرجع نفسه، الصفحة نفسها). رغم تحليقه في الأجواء العليا، يبقى الحريري مربوطاً إلى الأرض. مرة أخرى، نختبر أن الطبيعة ليست إلا وهماً، سراباً يتباعد بقدر ما نقترب منه.

سندرك جيداً مسبقات القارئ العربي حين نتوصل إلى تبيُّن الخصائص التي يودُّ العثور عليها في المقامة، والتي لا تظهر في هذه الأخيرة، أو تظهر فقط بشكل متلعثم. إن المؤلفين القدامى، في حمقهم، «لم يتجهوا بالمقامة إلى وصف حوادث النفس وحركاتها، ولا إلى الإفساح للعقل كي يعبر عن العواطف ويحللها[136]». تتلاشى شخصية المؤلِّف ويصبح من المتعذر بلوغها، لكن مُسَلَّمة شفافية النص، المؤَكَّدَةُ بسذاجة، يستمر الاستناد عليها عن طريق افتراضات غير ملائمة وعجيبة. يتساءل ضيف مثلاً إن كان الحريري قد حجَّ إلى مكة، ويكون الجواب بالإيجاب لأنه يلاحظ أن في مقاماته نزعة دينية أكيدة[137]. وبالطريقة نفسها، يعلن أن الحريري، وقد أعْمَتْهُ بلاغته، أغفل وصفَ «مجتمعه»، غير أنه كي يظل مبدأ التعبير سليماً، تبدو مع ذلك، في **المقامات**، شذرات متناثرة تدفع إلى القول بأنه لم يول ظهره تماماً لعصره[138].

هكذا يترابط كل شيء : لم ينتج الحريري سرداً «حياً» (أي على طريقة الرواية والقصة) فحسب، بل إضافة إلى ذلك، لم يقدِّم إلا تشخيصاً باهتاً جداً لـ «النفس الإنسانية» و«المجتمع» الذي كان يعيش فيه. إن القارئ العربي، في انطلاقه للقاء الحريري، يعثر من جديد على مُسلَّمات تأتيه، في مجملها، من القرن التاسع عشر الأوروبي. إن اختراق النص الكلاسيكي، بعيداً عن أن يُزعزع ويُنَسِّبُ يَقِينِياته، فهو على العكس من ذلك يؤكدها أكثر. وليس بإمكانه آنذاك سوى أن يتخذ واحداً من الموقفين التاليين : إما أن يُسْقِطَ ذاتَه على النص، لكن في هذه الحالة يُوصَمُ هذا الأخير بالقصور والنقص؛ أو يبتعد عن النص، لكنه يحكم على نفسه حينئذ أن لا يرى فيه إلا هوساً وجنوناً[139].

الملاحظات الثلاث التالية تُعَيِّنُ حدود مُسلَّمَات القارئ العربي (من نمط شوقي ضيف):

136. المرجع نفسه، ص. 10.

137. المرجع نفسه، ص. 47.

138. المرجع نفسه، ص. 68.

139. يوجد موقف ثالث، يتمثل في الدفاع عن المقامة ضد منتقديها من غير العرب. وهكذا يَحْنَقُ مصطفى الشكعة على المستشرقين الذين يصدرون أحكاما مغرضة على المقامة. فيكتب أن «الهوى» يمنعهم من «أن يعترفوا لنا بفضل حتى في الأمور الظاهرة كالشمس في رأد الضحى» (**بديع الزمان الهمذاني رائد القصة**، المرجع المذكور، ص. 281).

1- هذا القارئ، وقد غشّى عينية الثلاثيُّ الحديثُ للأنواع (الرواية، المسرحية، الشعر)، يختزل الأنواع القديمة لتصبح تخطيطات أولية غير منتظمة ومائعة. لكن كل كلام عن «النفس الإنسانية» عليه أن يكون مسبوقاً بدراسة هذه الأنوَاع ومختلف إمكانيات التجْسيد التي تعرضها. تشير **المقامات** إلى أن الكينونة لا تتمظهر إلا في حدود نوع من الأنواع[140]؛ لهذا السبب يمرُّ البطلُ والراوي بِهُوِيَّات عديدة. النوع قناعٌ، ونَزْعُ قناعٍ يعني ببساطة أنك تحمل قناعاً آخر.

2- تلزم أيضاً ملاحظة أن التأكيد على الهدف التعليمي للمقامة، مع كونه حيادياً في الظاهر، يتضمن في الواقع حكْماً تبخيسياً. والحال أن الأدب يهدف صراحة إلى التعليم، والتكوين، بل إن هذه إحدى قواعده الأشد رُسُوخاً. كان المؤلِّفون القدماء يُوردُون بفخر في مقدماتهم، لائحة المعارف التي سيجدها القارئ في كتبهم. لا يجري إذن الحكم على المقامة باسم الأدب بمعناه القديم بل باسم «Littérature» (من المعلوم أن الكلمة حديثة نسبياً) التي تبحث عن التحرر من كل همٍّ تعليمي[141].

3- لابد أخيراً من ملاحظة أن القارئ العربي ذو عقلية مضادة جذرياً للبلاغة. إن سخطه واستهزاءه أمام الألعاب اللفظية للحريري يُظْهِرَان أنه لم يتوصَّل إلى تَصْفِية حساباته مع البلاغة. من واجب المؤرخين أن يَنْكبُّوا على هذه المسألة ودراسة الأسباب العميقة للتبخيس الذي أُصِيبَت به هذه المادة. صحيح أنه يتغنى بفضائل الجرجاني وأن تفسير الزمخشري للقرآن يحظى بتقدير كبير، لكن هذا ليس بالنسبة للقارئ العربي إلا خاتمة إبداع البلاغة التي لم يطل بها الأمر حتى غرقت في التحجر والجمود[142]. وهكذا فإن انحطاط قوى الشعر والنثر الفني ما هو إلا الوجه الآخر، أو الانعكاس، لانحطاط قوى البلاغة. القارئ العربي يتبع هنا المستشرق بأمانة. وفعلاً، فإن الانصراف عن البلاغة العربية ليس سوى واحد من مخلفات أزمة البلاغة الغربية[143]. اهتم المستشرقون

140. يقول ليكاتشيف، السيميوطيقي السوڤييتي متحدثاً عن الأدب الروسي القديم : «على عكس ما يجري في أدب العصور الحديثة فإن النوع، في روسيا القديمة، هو الذي يحدد صورة الراوي» (أورده تودوروف في : «La poétique en URSS», *Poétique*, 9, 1972, p. 108.

141. عن «Littérature» [الأدب بمعناه الحديث] انظر :
Ph. Lacoue-Labarthe et J. L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, 1978, éd. du Seuil.

142. شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ**، القاهرة، 1965، ص. 272.

143. قد يكون من المفيد دون شك دراسة الحركة التي قادت إلى انحطاط البلاغة الغربية (في فرنسا مثلًا) والتساؤل عن فرع (أو فروع) المعرفة التي حلت محلها. ليست هذه مجرد مسألة تبحر في العلم ؛ إننا نجد

بكل ميادين الثقافة العربية، لكنهم، ما عدا استثناءات نادرة، أهملوا البلاغة. والقارئ العربي، إذْ يقتفي خطاهم، فهو يحكم على نفسه بأن يتجاهل مظهراً من مظاهر الثقافة الكلاسيكية، وأنْ يحجب عن نظره الألعاب اللفظية، التي تقاس أهميتها مع ذلك «بأهمية المقولات اللغوية التي تجلوها للعيان[144]»، وأن لا يرى، في كتابة عريقة، سوى تعفُّنٍ وانحطاطٍ.

بيَّنا في هذا الفصل، المواقف الرئيسية التي أثارتها المقامات. لكن يظل هناك مظهر لم نتعرض له بعد، ونعني به التَّلقِّي الذي يجري في داخل كتاب الحريري ذاته. كل مقامة مبنيةٌ حول خطاب كثيراً ما يتطلَّب، ولأسباب مختلفة، مشاركة المخاطَبين والتزامهم ويقظتهم. هذه اللعبة بين قُطبيْ التواصل هي ما سنفحصُهُ في الفصل الموالي.

مظاهر هامة من النقد العربي الراهن تجد منبعها في تلك الحركة.

144. T. Todorov : «Les jeux des mots», in *Les Genres du discours*, op. cit., p. 309.

الفصل الثالث عشر

الـمعْنَى الـمُتنكِّر

التَّواصلُ والتَّشوِيش

يُنْصِتُ قاضٍ لأبي زيد وابنه وهما يُفْضيان بشكواهما المتبادلة. في لحظة ما، أدرك أنهما يتكلمان بطريقة ملتوية وأنه لا يفهم شيئاً من قولهما ؛ فهتف بهما وقد نفد صبره : «إما أن تُبِينَا وإلا فَبِينَا[145]».

يتكرر موقفُ عدم التفاهم هذا بشكل أو بآخر في مجموع **المقامات**. تتولد بين المتخاطبين باستمرار قطيعة ومسافة تجعل من تداول القول مجازفة وإشكالاً. فاللغة عوض أن تكون وسيلة تواصل، ووسيطاً طيِّعاً، تبدو على العكس من ذلك عقبةً أمام التفاهم. يصبح سوء التفاهم والالتباس و«التشويش» قاعدةَ المحادثة، ولا يبدو التنكُّر في اللباس فحسب، بل في الكلام أيضاً.

إن انغلاق **المقامات** أمام قارئ اليوم (وقارئ الأمس) مماثلٌ لانغلاق خطابات أبي زيد أمام الشخصيات المتصلة به. تدرك هذه الأخيرة أنها مُزْدَراةٌ وتجابه معنى لا تتوصل إلى الكشف عنه، فتتعلق، مُنْذَهِلَةً، بالمتكلم، وتطالبه أو تتوسل إليه أن يوضح مدلول أقواله الغامضة. ويْحَ مَنْ لا يَحْذَرُ المعنى الظاهر للكلمات، ويُخَفِّفُ من يقظته ولا يظل

145. **مقامات الحريري**، ص. 72.

على احتراسه ! العلامات خادعة لأن بوسعها أن تكون موضوعاً لعملية خداع مُنَظَّمة وتخدم غرضاً يكون المتلقي عاجزاً عن إدراكه.

الكلام، رغم كونه مخادعاً، يحظى بجاه عظيم ؛ فهو ممدوحٌ ومُكَرَّمٌ ومرغوبٌ فيه، ومن الراوي، الحارث بن هَمَّام، قبل الجميع ؛ هذا الراوي الذي يكون في الأغلب ضحية من ضحايا الكلام. فإضافة إلى الافتتان الذي يمارسه، فهو يُتِيحُ تثبيت صُورَة مُسْتَعْمِله، وإن كانت صورةً مغلوطة. ومهما يكن من أمر، فهو مُفَضَّلٌ على الصمت الذي يُمهِّد، لاَ لغياب المعنى، بل لتوقيفه. قد يحدث أن يرفض أبو زيد التواصل وينغلق في صمت شرسٍ، مثيراً إنزعاج من جعلتهم المصادفة إلى جانبه ؛ يرون أنفسهم عاجزين عن حصره في صورة ثابتة قليلاً أو كثيراً، ويهيمون في الشك بخصوص من هو[146]. أبو زيد يلتزم الصمت لـمَرْمَى بعيد، ليأخذ متسعاً من الوقت يَدْرُسُ فيه أصحابه الذين جمعتهم به مقامة من المقامات، وكي يفرض وجوده أكثر عن طريق الانتظار القلِق الذي يجعله مستولياً عليهم.

كلامه محسوبٌ كذلك للتأثير، بطريقة ما، على المستمعين وتغليطهم. فعلى هؤلاء تأويلُ كلامه تأويلا خاطئاً ليتحقق الهدف الخفيُّ لأبي زيد. وهكذا يساعد الخطاب على ظهور تأويلين ليسا متواقتيـن بل متتابعين : الأول، غير الملائم، هو ما يخطر لأول وهلة على ذهن المستمعين ؛ والثاني يَتَحَقَّقُ في وقت ثانٍ، إما بواسطة أبي زيد، أو بواسطة المستمعين. غير أن هؤلاء يكونون قد وقعوا قبل ذلك في المصيدة. ضحايا أبي زيد، في هذا المنظور، مُؤَوِّلُون سيئون، لا يصلون إلى رؤية صحيحة للأشياء، إلا بعد أن يمروا بفترة من الضلال. فضلا عن أن هذه هي حركة المقامة التي تَتَّبِعُ لحظتين، تتضمن الأولى تأويلاً مغلوطاً يفشل في الكشف عن حيلة أبي زيد، والثانية تتضمن التأويل الصحيح غير المنفصل عن الخيبة أو الاندهاش.

ما السمات الحاضرة في خطابات أبي زيد والتي تسوق المخَاطَب نحو طريق خاطئ ؟ ما السيرورة التي تُزيح التأويلَ الأول، المغلوط أو الناقص، لصالح تأويلٍ ثانٍ، ملائم ؟ أهناك وسيلة للتحكم في الخطاب وتجنب فخاخه ؟ أيمكن، دون عواقب سيئة، استعمال إغراءات الخطاب ؟ ألا نصل إلى لحظة ننتهي فيها، كما يقول المثل، إلى السقوط في الحفرة التي حفرناها بأنفسنا ؟

146. المصدر نفسه، ص. 498-499.

الـخمْر الـمقتُولَةُ

لنبدأ بحثنا بتحليل المقامة الخامسة والثلاثين من مقامات الحريري : **المقامة الشِّيرازية**[147].

كان الراوي، الحارث، مع أصحاب صادفهم إذْ ظهر رجل يلبس أطماراً. الخطأ الأول في التأويل : «فازدَراهُ القومُ لطِمْرَيه. ونسوا أنَّ المرء بأصْغَريه[148]»، فأهملوه «وأخذوا يَتَدَاعَوْن فصل الخطاب. ويَعْتَدُّونَ عُودَه من الأحْطَاب. وهو لا يُفِيضُ بكلمة. ولا يُبينُ عن سِمَة. إلى أن سَبَرَ قَرَائحهم. وخَبَرَ شائِلَهُم وَرَاجَحَهُم[149]». وبعد أن فرغوا من موضوع حديثهم، التفت إليهم ولامَهُمْ على موقفهم المزدري لأن «وراء الفِدَام صَفْوَ المدام[150]». ثم أبان عن معارفه، مما أذهلهم وحوَّل احتقارهم إلى إعجاب. وحين قام لينصرف «علقت الجماعة بذيله[151]»، وطلبوا إليه مزيداً من التعريف بنفسه، «فَصَمَتَ صُمُوتَ من أُفْحِم. ثم أعْوَل حتى رُحِم[152]»، ردُّ فعل المستمعين المتعاطف ناتجٌ عن خطأ ثان في التأويل : فُسِّرَتِ الدموعُ على أنها تعبير عن ألم عميق وصادق. كي يكون ردُّ الفعل مغايراً، يلزم امتلاك معلومات أوسع عن المتكلم ومعرفة سلوكه السابق. والحال أن الحارث وحده، من بين الحاضرين، هو الذي بوسعه أن يكشف قناعه، اعتماداً على بعض المؤشرات. وبالفعل فقد فضحَ أبا زيد، «على سُهُومَة محيّاه»، «أسلوبُه المألوف وصَوْبُه[153]». لا يخبر الحارث أصحابه باكتشافه، فهو دائما الشريكُ ذو النية الحسنة لأبي زيد وأيضاً (أمن اللازم التذكير بذلك ؟) للخطاب، بمعنى أن على المقامة أن تتبع مجراها المنتظم. لابد لحيلة أبي زيد من أن تنجح، ولذا فصمتُ الحارث ضروري : «فكتمتُ سرَّه كما يُكتَمُ الداءُ الدَّخيلُ وسَتَرْتُ مَكْرَه[154]».

147. المصدر نفسه، ص. 383-390.

148. المصدر نفسه، ص. 385.

149. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

150. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

151. المصدر نفسه، ص. 386.

152. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

153. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

154. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهكذا فالخطاب الذي سينطق به أبو زيد سيتوجه إلى مُخَاطَبَيْنِ مختلفَيْنِ : الحاضرون الذين نجهل أسماءهم والذين سيتقبلونه كشيء أكيد، والحارثُ (والقارئ) الذي سيرقبه بِحذرٍ. هذا هو الخطاب الذي قيل «بلسان مُتَبَاكٍ» :

أستغفـرُ اللـهَ وأعْنُـو لَـهُ   من فَرَطـات أثقلـتْ ظَهْرِيَهْ
ياقوم كـم مِنْ عاتـق عانـسٍ   ممدوحة الأوصاف في الأنديهْ
قَتَلْتُهـا لا أتَّقِـي وارثـاً   يَطْلُبُ منـي قَـوَداً أو دِيَـهْ
وكلَّمَا استذْنَبْـتُ في قتلها   أحَلْتُ بالذَّنْب على الأقْضِـيهْ
ولـم تَـزَلْ نفسيَ في غيِّهَـا   وقتلها الأبكـار مُسْتَشْـرِيَهْ
حتَّى نَهانِي الشيبُ لمَّا بَـدا   في مفْرقِيَ عن تلكم المعصيهْ
فلم أرِقْ مُذْ شَابَ فَوْدِي دماً   من عاتـق يومـاً ولا مُصْبيَهْ
وها أنا الآن علَـى ما يُـرى   مِنِّي ومن حِرفتـي الْمكديَـهْ
أرُبُّ بِكْراً طـال تَعْنِيسُهـا   وحجْبُهَا حتى عـن الأهْوِيَـه
وهي على التَّعْنِيسِ مخْطُوبةٌ   كَخِطْبَـةِ الغانيـة الـمُغْنِيَـهْ
وليس يكفينـي لتجهيزهـا   على الرِّضَـا بالدُّونِ إلاَّ مِيَـهْ
واليدُ لا تُوعِي عَلَـى درهـم   والأرضُ قفرٌ والسَّمَاء مُصْحِيَهْ
فهَلْ مُعِيـنٌ على نَقْلِهَـا   مَصْحُوبَـةً بالقَيْنَـةِ الملْهِيَـهْ
فيغسِلُ الهَـمَّ بصابُونِـهِ   والقَلْبَ من أفكـاره الـمُضْنِيَهْ
ويقتَنِي مِنِّـي الثناءَ الـذي   تَضُوعُ رَيَّـاهُ مع الأدْعِيَـهْ[155]

هل لهذه الأبيات معنى «مقبول» ؟ هل يمكن الاكتفاء بمعناها الحرفي ؟ لنستأنف تحليلنا : يروي أبو زيد أنه في زمن شبيبته، كان يهوى قتل النساء، سواء منهم الأبكار أو ذوات الأولاد، غير أنه لما شاخ، تخلَّى عن جنون القتل ؛ وأضاف أنه يُرَبِّي عنده بِكْراً فَتَّانة يسعى لتزويجها، لكن عليه قبل ذلك تجهيزها ؛ ولأنه لا يملك مالاً، فهو يَسْتَمِيحُ كرم المستمعين.

الملفوظ يتضمن ثلاثة أجزاء : سرد جرائم القتل السالفة، البِكْر التي يرغب في تجهيزها، البحث عن المال. هناك علاقة سببية بين الجزء الثاني والثالث (أبو زيد يبحث عن مال لتجهيز البكر)، لكن العلاقة بين الجزئين الأولين تبدو اعتباطية، لأننا لا نرى بأي عصاً سحرية (الشيب ؟) يمكن أن يَتحوَّل قاتل مُتَعَوِّدٌ على الإجرام إلى وسيط في الزواج. زيادة على ذلك، نلحظُ عنصراً غريباً : كان أبو زيد يقتل دون أن يُطلبَ منه «قَوَدٌ

155. المصدر نفسه، ص. 387-388.

أو دِيَة». لكن الـمُحَال يكون أوضح على مستوى التلفظ. أمن **الـمعقول** الاعتـرافُ، أمام أناس شرفاء، بجرائم فظيعة ؟ أمن المعقول الظهور بمظهر القاتل حين محاولة إثارة سماحة المستمعين ؟

يجب مع ذلك القول بأن من كانـوا يستمعـون لأبي زيد لـم يبدُ عليهـم الاستنكار أمام خطابه : «فلم يبق من الجماعة إلا مَنْ نَدِيَتْ له كَفُّه. وانْبَاعَ إليه عُرْفه[156]». الحارث وحده أبدى بعض الفضول : «فتبعتُهُ لأستعرف ربيبة خِدْرِه وَمَنْ قتل في حِدْثَان أمره[156]». فيعلم حينئذ أن الفعل **قَتَلَ** لغوياً لا يعني فقط فعل القَتل، بل أيضا «مَزْجَ الخمْر بالماء». فجأة يكتسي خطابُ أبي زيد معنى آخر :

قَتْلُ مِثلي يا صاحِ مَزْجُ الـمُدَامِ   لَيْسَ قتلي بَلَهْـذَمٍ أوْ حُسَـامِ
والتي عُنِّسَتْ هـي البِكْرُ بنت الكَـرْمِ لا البِكْـرُ من بَنَـاتِ الكِـرَام
ولتجهيزها إلى الكاسِ والطَّـا   سِ قِيَامِي الذي تَرَى ومُقَامِي[157]

وهكذا فإن لِلدَّالِ نفسه، **قَتَلَ**، مدلولان مختلفان، أحدهما متداولٌ ويخطر فوراً على ذهن القارئ أو المستمع، بينما الآخر ذو استعمال أقل انتشاراً، مما يجعله لا يظهر للوهلة الأولى. هذه هي إوَالية **التَّوْرِيَة**، وهي صورة بلاغية قائمة على تواجد «معنى قريب» و«معنى بعيد» في اللفظة ذاتها[158]. وكلمة التورية تعني، في أصلها اللغوي «أن تجعل وراءك»، أي الإخفاء، والكَتْم، والإبعاد عن النظر. لابد من أجل بلوغ المعنى الذي يرمي إليه المتكلم، من إزاحة عائق «المعنى القريب». آنذاك ندرك أن «وراء الفِدَامِ صَفْوُ الـمُدَام» أو، بتدقيق أكبر، خمرٌ ممزوجة بالماء ؛ التورية خمرةٌ «مقتولة»، معنى يمتزج امتزاجاً حميماً بمعنى آخر. في هذا المزيج، الخمرُ غالبٌ على الماء، غير أن هذا الأخير،

---

156. المصدر نفسه، ص. 389.

157. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

158. انظر : القزويني : **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص. 499-501. وتجد عرضاً شاملًا للنظريات المتعلقة بهذه الصورة البلاغية في كتاب :
S. A. Bonebakker : *Some early définitions of the tawriya and Safadi's Fadd al-khitâm 'an al-tawriya wa-l-istikhdâm*, Paris, 1966, Mouton éd.
ويبدو أن التورية تقترب، في البلاغة الهندية، من Kâvya، «التي تتميز باستعمال التَّراكُب الدلالي، وهو ما يسمى çlesha أو «الالتحام»، والمتمثل فيما يلي : تنسب إلى كلمة واحدة في الجملة شيَتَان (وأحيانا ثلاث شيَات) دلاليتان، وكل شية من هذه الشيات متلائمة مع السياق، بحيث أن الكلمات الأخرى ذات الأهمية في الجملة نفسها قد تتضمنُ أيضاً دلالتين (أو ثلاث دلالات) متراكبة».
L. Renou : «L'énigme dans la littérature ancienne de l'Inde», *Diogène*, 29, 1960, p. 39.

إذا تمعنا قليلاً، لا يَتبَخَّرُ. هل نحنُ متأكدون أن نية المؤلف هي **تحديداً** تبليغ المعنى البعيد ؟ ألا يهدف، بالأحرى، إلى إثارة قراءة مزدوجة إحداهما تُوَلِّدُ الإيهام والأخرى تمحوه ؟ هل يؤدي إلغاء الإيهام إلى إلغاء القراءة التي قام عليها ؟ ألا يمكننا القول بأن القراءة المزدوجة، المتتابعة في البداية، تصبح مُتواقتة بعد اكتشاف اللعبة ؟

الـمقصَدُ الـمزدَوِج

لنترك هذه الأسئلة مُعَلَّقَة ولنلحظ مثالاً آخر. في المقامة الثانية والثلاثين، **المقامة الطِّيبية**، ليس أبو زيد قاتلاً ولا سكيراً، وإنما فقيهاً، تُطْرَحُ عليه مائة سؤال، كل سؤال منها يتضمن فخاً، وطبعا يخرج ظافراً من الامتحان. هذا واحد من تلك الأسئلة، والضمير فيه يعود على الصائم : «فإن عَمَدَ لأنْ يَأْكُلَ لَيْلاً[159]» ؟ إذا اعتمدنا على المعنى القريب نفهم : «أيأكل الصائم عمداً في الليل ؟». يجيب أبو زيد بأن من الواجب على الصائم قضاء الكفارة. جواب فاضح، يعاكس ما يعلمه الجميع، أي أنه إبَّان شهر الصوم، ينتهي حظر الأكل بغروب الشمس. فليس إذن إلا القول بأن أبا زيد يجهل أبسط قواعد الصوم (لكن قد جرى تقديمه باعتباره فقيهاً عظيماً، إضافة إلى أن ما يكشف عنه من علم في جميع المقامات يحكم بأنه لا يمكن أن يخطئ)، أو أن علينا أن نعيد النظر في السؤال وكذا في الإجابة لنرى ما إذا كانا يتضمنان معنى بعيداً يضع حداً لتأرجح اليقين. والحال أن كلمة **ليل** لا تُحِيلُ على «الليل» (المعنى القريب)، بل على طائر (المعنى البعيد). إذ ذاك يصير جواب أبي زيد مستساغاً ومقبولاً، لأنه من المحظور على الصائم أن يأكل طيراً، أو أي طعام آخر.

سنأخذ مثالنا الثالث من المقامة التاسعة، **المقامة الاسكندرانية**. أبو زيد هذه المرة، صائغ أو هذا على الأقل ما يُقْنِعُ به امرأته قبل أن يتزوَّجها. فقد «ادَّعى أنه طالما نظَمَ دُرَّة إلى دُرَّةٍ[160]»، وأنه يصنع منها عقوداً يبيعها بثمن مرتفع. بعد الزواج، تكتشف الزوجة، بخيبة أمل كبيرة، أن أبا زيد، فيما يخص الصياغة، ينظم قصائد، وأن الشعر لا يسمن ولا يغني من جوع. عكس ما رأيناه في المثالين السالفين، لا يثير المعنى القريب أي شك في ذهن المخاطب. لكن لإدراك المعنى البعيد، لابد من معرفة أنه في الخطاب حول الشعر، يعتبر هذا الأخير «صناعة» وأن الكلمة تُشَبَّهُ بالدرَّة.

159. **مقامات الحريري**، ص. 343.

160. المصدر نفسه، ص. 79.

قد يحدث أن يلتمس المتكلم من المستمعين تفسير أقواله ؛ وتكون هذه الأخيرة مصحوبة بتساؤل عن معناها، وبدعوة للنفاذ إلى هذا المعنى. يحتل اللغز حيزاً هاماً في **المقامات**، حيث تبدو نوعاً من أنواع الأدب[161]، غير ثانوي على الإطلاق. تكتسي بفضله علومٌ مثل النحو والفقه طابعاً أدبياً. وهكذا فإن المقامتين الخامسة عشرة والرابعة والعشرين قائمتان بالتعاقب على مسائل نحوية وفقهية. بواسطة السجع واللغز، يُوَسِّعُ الأدبُ مَجَالَهُ ويستوعب مواد تبدو لأول وهلة بعيدة عن محيطه.

من هم الكاتبون الذين لا يكتبون ولا يقرأون ما خُطَّ في الكتب[162]؟ لم يتوصل مستمعو أبي زيد إلى الإجابة عن هذا السؤال ويظلون مشدودين إلى معنى لا يريد الكشف عن ذاته. يُسَمِّي السؤالُ كائنات بتسمية لا تلائمهم، ويلزم اكتشاف هويتهم عن طريق ما لا يفعلونه. اللغز متكون هنا من ملفوظ متناقض، يُتْبعُ تسميةً بِسِمَاتٍ تنفيها : الموصوف والصفة يتنافيان ويتوجهان وجهتين مختلفتين. مِنْ هذا التمزق يجب أن تظهر تسمية جديدة، لا تتجلى مع ذلك إلا إذا شاء السائل إخراجها من عدم الغيب. الكاتبون الذين ليسوا في حاجة للقراءة والكتابة هم الخرَّازُون. يُفَكُّ اللغز في تسمية تُطَابِقُ بين الموصوف والصفة[163] وتمنح للقول اتساقاً. وكما يذكرُ الحريري، فإن كَتَبَ تعني فعل الكتابة و«خاط[164]» ؛ اللغز هنا قائم على إخفاء (تورية) معنى بعيد وراء معنى قريب.

لأن التورية مؤسسةٌ على الالتباس، فهي صورة ذات معنى مزدوج : الخطابان اللذان تُبَلِّغُهما يطابقهما مُخَاطَبٌ مزدوج، من واقع أنه يمر بمرحلتين أثناء تأويله للقول. قد يحدث أن يتوجه الخطاب المزدوج المعنى في ذات الوقت إلى مُخَاطبَيْنِ منفصلَيْن[165]. لنأخذ مرة أخرى مثالنا الثاني : يحيط جمهورٌ بأبي زيد وبسائله ؛ يعود الجمهور بكلمة ليل إلى «الليل»، ويفهم أبو زيد أن الكلمة تعني «طيراً». عدم التساوي في التلقي هذا يمكن ملاحظته أيضاً في المقامة الخامسة والعشرين، **المقامة الكَرَجيَّة**. أبو زيد في برد

---

161. استعمل الهمذاني اللغز في **المقامة المغزلية** وفي **المقامة الإبليسية**. وقد ألَّف ابن ناقيا كذلك ألغازاً. انظر : Cl. Huart : «Les Séances d'Ibn Nâqiyâ», art. cit., p. 440-441.

162. **مقامات الحريري**، ص. 90.

163. R. Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 193-194 et p. 216.

164. **مقامات الحريري**، ص. 500.

165. انظر : R. Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 150-151.

الشتاء، شبه عارٍ، يستعطف الناس أن «يستروه[166]». وحين يبصر بالحارث، يخاف أن يكشف عن هويته وعن حيلته أمام المستمعين ؛ فيشرع حينئذ في خطاب آخر، يتلقى فيه فعلُ **سَتَر** دلالتين اثنتين : «لن يسترني إلا مَنْ طاب خِيمُهُ[167]». الناس يفهمون ما يلي : «لن يَسْتُرُ عُرْيي إلا مَنْ كان ذا طبع كريم»، والحارث يدرك المعنى البعيد «من كان ذا طبع كريم سيستر سِرِّي».

وعلى هذا التقرير، لا يمكن بسبب ازدواج المعنى ذاته، أن نُمَثِّلَ التواصل بخط مستقيم في طرفيه متكلم ومُخَاطَب. كذلك لا يمكن أن يتمثَّل في مثلث متساوي الساقين يحتل أبو زيد قمته والجمهور والحارث قاعدتيه، لأن المخاطبَيْن إذا كان يتلقى كُلٌّ منهما رسالةً متميزة، فإن الخط الذاهب من أبي زيد نحو الجمهور يراقبه الحارث، في حين أن الخط الذاهب من أبي زيد نحو الحارث يفلت تماماً من ملاحظة الجمهور. أبو زيد، من جهته، ينظر في الوقت نفسه في اتجاه الجمهور واتجاه الحارث.

ألا نستطيع القول، متجاوزين هذه الأمثلة العَيْنِيَّةَ، إنَّ التورية بمعناها الواسع، تشتغل في كل مقامة من مقامات الحريري ؟ مسارُ المقامة يجعلنا نَعْبُرُ من معنى قريب إلى معنى بعيد ؛ أبو زيد دائماً هو نفسه، وهو آخَرُ ؛ الصورة التي يقدمها عن نفسه في لحظة أولى تختلف عن الصورة التي يكشف عنها بعد ذلك. ولا يرى الجمهور في الأغلب، إلا الصورة الأولى ؛ لكن الحارث، القارئَ المتميزَ للعلامات (وبلاغة أبي زيد واحدة منها)، يتوصل إلى اكتشاف الصورة الثانية. إنه حاضر دائماً بين المستمعين متوارياً في ركن، يستمتع سراً بالمشهد الذي يشترك فيه هؤلاء دون أن يرتابوا بأي شيء. صحيح أنه يبطئ أحياناً في التعرف على أبي زيد ويظل مرتبطاً بالمعنى القريب، لكن القارئ، المؤَوِّلَ اليقظ الذي يعلم أن الشخصية التي تحرك المشهد لا يمكن أن تكون إلا أبا زيد، سرعان ما يكتشف المعنى البعيد[168].

في إطار المعنى المزدوج، الفَاعِلِ في كل مكان، تُقَدم المقامة الرابعة والأربعون واقعة غريبة. يقترح فيها أبو زيد ألغازاً لَا يتمكن أحد من فكِّهَا. فَيَهَبُهُ الحاضرون مسبقاً

166. **مقامات الحريري**، ص. 252.

167. المصدر نفسه، ص. 254.

168. ذلك ما يحدث حين لا يتعرف الحارث على أبي زيد إلا في خاتمة المقامة، أو بعد أن يكون هذا الأخير قد احتال عليه (انظر، مثلا، **المقامة الزبيدية**).

جائزته مقابل الحل. لكنه يهرب، بدل الوفاء بالتزامه، ويترك مستمعيه في حَنَقٍ مُحْرَج. لن يعرفوا الحل أبداً ولن ينالوا ما تمنوه. والقارئ ؟ له الحق في الحل الذي يوجد في نص المقامة ذاته : خطاب الراوي الذي يجهل، مثل المستمعين الآخرين حل اللغز، يقطعه خطابُ المؤلِّف الذي يتدخل خفية في الأمر. إذ إلى جانب العَقْدِ الذي يربط أبا زيد بمستمعيه، هناك العقد الذي يربط الحريري بقُرَّائِهِ. قد يكون بِوُسْعِ البطل الاستخفاف، غير أن المؤلِّف لا يمكنه ذلك. يستمتع القارئ خفيَة، وقد أَشْبِعَتْ رغبته، بخيبة الشخصيات التي لم تَسْتَفِدْ مثله من التفسير المأمول.

لدينا هنا دليلُ قراءةٍ، علامةُ حضور القارئ والانشغال الذي يفرضه على المؤلِّف، انشغالٌ نلحظه أيضاً في المقامة الرابعة والعشرين. يحترم أبو زيد هذه المرة بُنُودُ العَقْدِ الذي يربطه بمستمعيه. يقول الراوي إن الأحاجي النحوية التي طرحها أبو زيد قد فكَّهَا هذا الأخير، لكن القارئ يظل جاهلاً بالحل، الذي لا يوجد في نص المقامة. غير أنه يجد بُغْيَتَه في الملحق الذي دَوَّنَهُ الحريري خصيصاً له (في آخر المقامة)، والذي يخبره فيه بما هو معروف سلفاً في العالم التخييلي للمقامة. بعد لحظة كسوف، تشرق الشمس من جديد، وتُطَمْئِنُ القارئ بخصوص النية الطيبة للمؤلِّف.

شَمْسُ الـمعْنَى

وإذا كانت الشمس تشرق من المغرب كما تشرق من المشرق ؟ إحدى مقامات الحريري، السادسة عشرة، موصوفة، في عنوانها، بـ «المغربية». لماذا ؟ لأنها تدور حول عبارات وأبيات يمكن أن تُقْرَأ من اليمين إلى اليسار (ذلك هو اتجاه القراءة العربية التي هي، أسطورياً، قراءة شمسية)، كما تُقْرَأ من اليسار إلى اليمين[169]. يتبع اتجاه المعنى مَسَاراً مزدوجاً يقود أولاً من المشرق إلى المغرب، ثم من المغرب إلى المشرق.

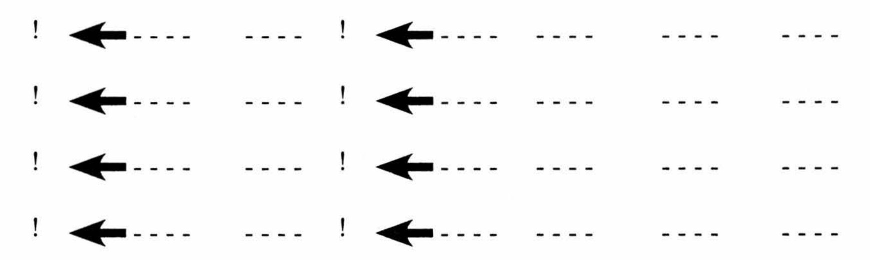
في المقامة التالية لها، الـمُسمَّاة «القهقرية»، توجد رسالة «أرضها سماؤها. وصبْحُها مساؤها. نُسِجَتْ على مِنْوَالَيْن. وتَجَلَّتْ في لونين. وصَلَّتْ إلى جهتين. وبَدَتْ ذات وجهين. إنْ بَزَغَتْ من مشرقها. فناهيك بِرَوْنَقِهَا. وإنْ طلعتْ من مغربها. فَيَا لِعَجَ[170] بِهَا». هذا الوصف، الذي له شكل الأحجية، يعني أنَّ الرسالة تفيد معنىً إذا قُرِئتْ قراءة عادية

169. العالم التخييلي للمقامة يقع في أحد مساجد «المغرب».

170. **مقامات الحريري**، ص. 162.

(عادة مجرى الشمس)[171]، ومعنى آخر إذا قرئت عكساً.

تعرض المقامة الثالثة والعشرين فضيحةً شمسية أخرى. ففيها قصيدة كل بيت من أبياتها يتضمن، فضلاً عن القافية الختامية، قافية داخلية يمكن الوقوف عليها[172]. القصيدة من بحر الكامل الذي تتكرر فيه ست مرات تفعيلة : متفاعلن. وفي آخر التفعيلة الرابعة والسادسة قافيةٌ. حين نقرأ البيت إلى نهايته نحصل على وحدة، لكننا حين نقف على التفعيلة الرابعة، نحصل على وحدة أخرى. باختصار، هناك قصيدة ضمن قصيدة. وهو ما يمكن تمثيله كالآتي :



تشرق الشمس في المشرق، ثم تغيب في أفقين، أفق قريب وأفق بعيد. الأفق الـمُرْتَجَلُ يفلِتُ من القارئ الذي بِتَعَوُّدِهِ على الأفق الختامي، يتبع الشمس حتى نهاية مجراها ولا يلحظ القافية الـمُتَوارية التي تختم التفعيلة الرابعة. لذا فالمؤلِّف يلفت انتباهه إلى الترتيب الخاص الذي تقدمه القصيدة. تتعلق المفاجأة بعلامة لسانية واصفة، بإشارة تُوجِّهُ نحو الموقع النصي الذي تلزم ملاحظته.

تنطبق هذه الملاحظة على الألعاب الكتابية الأخرى التي قد تفلت من انتباه القارئ، إنْ لم يُشِرْ إليها المؤلف خصيصاً. في الوقت الذي نلحظ فيه فورياً في الأغلب ظواهر الـمُجَانِسِ والـمُتَرَادِف، كيف نستطيع معرفة أنَّ خطاباً لا يتضمن حروفاً مُعْجَمَة[173]، وأن رسالة تتعاقب فيها كلماتٌ حروفها معجمة وكلماتٌ حروفها غير معجمة[174]، وأن قصيدة

171. انظر الصفحات الجيدة لجاك دريدا عن الشمس في :
«La mythologie blanche», *Poétique*, 5, 1971, p. 34,37.

172. أطلق على هذه الصورة البديعية اسم «**التشريع**» في **الإيضاح في علوم البلاغة** (ص. 355) للقزويني، انظر:

T. Todorov, *Les genres du discours*, op. cit., p. 302.

173. **مقامات الحريري**، ص. 287-292.

174. المصدر نفسه، ص. 55-57.

لا تتضمن إلا حروفاً معجمة[175]؟ قد يكون من طبيعة الألعاب الكتابية أنْ تكون غير مَرْئِيَّةٍ وأنها تحتاج، كي يظهر النظام الذي يحكمها، إلى إشارة صريحة. ليست الاستعارة في حاجة لأنْ تُسَمَّى كي تعرض نفسها على انتباهنا، لكن صور الألعاب الكتابية، يجب أنْ تُسَمَّى، وإلا سيضيع كُلُّ جهد المؤلِّف في إنجازها سدى. في كل مرة تنتظم الحروف لإنتاج صورة خاصة في **المقامات**، يتكفَّل أبو زيد أو الراوي بتسميتها بكل أمانة.

نِهَايةُ التّوْرِيَة

التورية، التي جعلنا منها صورة السرد، تفترض انفصالاً بين الكينونة والظهور. والحال أنه في لحظة من اللحظات (في ختام الكتاب)، تنتصر الكينونة، ويختفي الظهور ويتوقف لذلك عن الاشتغال. التورية، وهي حركة تقود من معنى إلى آخر، تجعل المعنى القريب في البداية يلمع ببريقٍ مُغْتَصَبٍ، ثم تجعل المعنى البعيد يُشْرِقُ. لكن في المقامة الخمسين، سيتغلب الجمود على الحركة، وسيكون المعنى القريب هو المعنى البعيد في ذات الوقت. سَيَسْتَقِرُّ أبو زيد بِسَرُوج التي لن يغادرها قط ؛ يودِّعه الحارث الوداع الأخير، ولن يكون له منذئذ أن يُغَيِّرَ مكانه : فهدف أسفاره الوحيد كان هو الالتقاء بأبي زيد. نهاية السفر هي في الوقت نفسه نهاية السرد ؛ يسكنُ الزمن، ويتوقف المعنى وتتجمَّد الشمسُ، جريحةً ومُتَأمِّلَةً، في ركن من السماء.

كيف حدث كل هذا ؟ سَنَخْتَبِرُ مرةً أخرى قُدْرَةَ الكلام. الكلامُ شبكة شديدة التعقيد ينبغي على الصياد أن يحركها بأقصى ما يمكن من الحذر، وإلا فإنه يجازف بأن يَعْلَقَ فيها ويَحْتَبِسَ. لن يكون أبو زيد في النهاية، رغم كل براعته ومهارته، سوى ساحر ارتدَّ عليه سِحْرُه وقد أطلق قوى لن يستطيع السيطرة عليها. في المقامة الخمسين، يتظاهر بالتوبة أمام سكان البصرة المجتمعين، ويعلن أخطاءه السالفة، ويلتمس من الحاضرين أن يدعوا له كي يتقبَّلَ الله توبته. وبالطبع، لم تكن تلك سوى حيلة لابتزاز المال من مستمعين سريعي التصديق، غير أن أبا زيد يحترق إذْ يريد اللعب بالنار. التظاهر بالتوبة يَجُرُّهُ نحو توبة صادقة ؛ يصير المكَدِّي عديمُ الذِّمَّةِ زاهداً.

---

175. المصدر نفسه، ص. 526-527. تجمَعُ المقامة السادسة والأربعون أنواعاً عديدة من الألعاب الكتابية. هذا الاهتمام بالخط يعود حسب رأي T. Chenery إلى المشاكل التي أثارها تدوين القرآن، وكذا ما كُتب حول الحروف المُلْغِزة التي يُفتتح بها عدد من سور القرآن :
The Assemblies of al-Harîrî, Edinburgh, 1 (1867), «Introduction», p. 92-97.

يراه الحارث مرة أخيرة في سَروج ؛ يراقبه ويدرُسُ حركاته. فلربما لم يكن موقفه الجديد إلا دوراً جديداً، سيتلوه ضَحِكٌ مُخَيِّبٌ للظن ! لكن التحول المعتاد لم يَحْدُث، وبالتالي لم تحدث الحركة الـمُمَيِّزَة للمقامات السابقة، حركة التورية. المفاجأة، هذه المرة، ناتجةٌ عن غياب المفاجأة، عن غياب التفاوت بين الكينونة والظهور.

أي نمط من العلاقة سَيُقِيمُ أبو زيد مع الكلام بعد توبته ؟ لِمَنْ سيتوجه به، وقد صار الآن لا يبحث عن مقايضته بالمال ؟ وجد، في تَحَوُّلِه، مُخَاطَباً آخر : الله. لم يعد يتوجه إلى مستمعين مُجَامِلِين وذوي نوايا طيبة، بل نحو نَفسه ونحو الله فحسب. النتيجة : لم يعد مجالٌ للأنواع السالفة ولن نَسْمَعَ سوى الموعظة.

لم نَنْتَهِ بعدُ من توبة أبي زيد، التي ينبغي الانكباب عليها باهتمام أكبر لدراسة دلالتها ووظيفتها في السرد. ولكونها تندرج في سيرورة سردية، فعلينا أن ننظر إنْ كانت هذه السيرورة تهم مقامة واحدة فحسب أو تغطي مجموع المقامات.

الفصل الرابع عشر

مُناظَراتٌ ومُوازَنَات

العالَم الصّغيرُ والعَالَم الكَبِير

مقامات الحريري، عكس مقامات الهمذاني، **مُؤلَّفةٌ**. فهي مُؤَطَّرَةٌ بمقدمة وخاتمة، وتتضمن كُلُّ مقامة منها، إضافة إلى العنوان، رقماً يجعل لها ترتيباً مع بعضها البعض. هكذا يقترح المؤلِّف ترتيباً للقراءة، وعلى القارئ، مبدئياً أن يتبعه. وإنْ لم يفعل، فهو مع ذلك مضطر لأخذه بعين الاعتبار حين تأويل الكتاب. من الضروري التساؤل عن سبب هذا الترقيم، الذي يُدْخِلُ وجودُه تصنيفاً وتَدَرُّجاً. نَدْلَفُ إلى كتاب الحريري كما ندلف إلى شارعٍ كل بيت فيه ذو رقمٍ يُعيِّنُ موقعه في علاقته مع البيوت الأخرى. يمكن أنْ نَعْبُرَ الشارع حسب التسلسل العددي، أو الذهاب مباشرة إلى البيت الذي نرغب في التوجه إليه، غير أنه في هذه الحالة لابد أن تكون لنا معرفة مسبقة بالترتيب العام للبيوت.

سنقول إذن إن كل مقامة تَعْتَمِلُ فيها حركةٌ مزدوجةٌ : حركة جَاذِبَةٌ، تعزلها وتفصلها وتُغْلِقُهَا حول حدودها ؛ وحركة نَابِذَةٌ تنتزعها من الانكفاء والاستقلال والاكتفاء الذاتي. إذا نُظِرَ إليها منفصلةً، فهي تُكَوِّنُ كُلاً مستقلاً يحدده لقاءُ وافتراقُ الشخصيتين الرئيسيتين. لكن هذا الاستقلال الذاتي محدود لأن المقامة تقوم على شكل سردي يَتَجَسَّدُ كذلك في جاراتها. تتم قراءة المقامة الواحدة مصحوبةً بذكرى المقامات الأخرى حيث تظهر الشخصيتان ذاتهما لتُنْجِزَا الأفعال المتكررة. هذه الأفعال تُكَوِّنُ الوَحَدَات السردية التي

يَرْسُمُ تركيبُهَا حركةَ المقامةِ. والمقامة، بدورها، واحدٌ من مُكَوِّنات المجموع الواسع الذي يؤلِّفه كتابُ الحريري.

وهكذا يوجد نظامٌ تَراتُبِيٌّ يمر من الوحدة السردية الصغرى (ونعني بذلك، لا وحدة غير قابلة للتجزيء، وإنما وحدة المعنى، مثلاً : اللقاء، التعرُّف، الافتراق، التي تدخل في تأليف كل مقامة) حتى مجموع المتن الذي تشكله الخمسون مقامة. المقامةُ، التي توجد في مستوى أعلى بالنظر إلى الوحدات الصغرى، هي في مستوى أدنى بالنظر إلى المجموع الذي تنتسب إليه. ينتج عن ذلك أن قراءة مقامة هي بالضرورة مَشُوبةٌ بما نعرفه عن المقامات الأخرى. البيت الذي نسكنه، يتأثر بصورة أو بأخرى، بالجوار ويتصل بالشارع عن طريق فتحات مختلفة. ما هو هذا التواصل ؟ أي نوع من الرابط تُنْتِجُهُ هذه الانفتاحات التي تجعل كلِّ مقامة تُطِلُّ على الأخريات ؟ إذا كان من الواضح أن الوحدات الصغرى تتسلسل داخل المقامة تبعاً لنظام منطقي زمني، فهل الأمر كذلك بالنسبة للمقامات فيما بينها ؟

لِنَقُمْ في البداية بمقارنة سريعة بين كتاب الهمذاني وكتاب الحريري. في الأول، كما نعلم، لا يظهر أبو الفتح في كل المقامات. أما عيسى بن هشام، فإنه إذا كان حاضراً باعتباره راوياً، فهو أحياناً، باعتباره مشاركاً في الفعل، غائبٌ عن العالم التخييلي. ذلك يعني أن «التعرُّف» الذي يُؤَسِّسُ ويضمن الاستمرارية، لا يلعب دوره طيلة الوقت. بالمقابل، فإن أبا زيد، في كتاب الحريري، حاضرٌ في جميع المقامات، ولا يتغيب الحارث إلا مرتين عن العالم التخييلي، في المقامتين الثامنة والأربعين والتاسعة والأربعين. فضلاً عن أن ذلك الغياب قد غيَّر شيئاً من بنية هاتين المقامتين، بجعلهما الحارثَ راوياً من الدرجة الثانية. في المقامة الثامنة والأربعين يكون أبو زيد هو المتكفل بالدرجة الأولى بالرواية، مما يعطي للافتتاحية إسناداً ذا درجتين : «روى الحارث بن همام عن أبي زيد السروجي[176]». وفي المقامة التاسعة والأربعين، الدرجة الأولى من الرواية غُفْلَةٌ : «حكى الحارث بن همام قال بلغني أن أبا زيد حين ناهز القبْضَة[177] ...». يظل التَّعَرُّف مع ذلك مُؤَمَّناً بالوجود الدائم لأبي زيد، واستمرارية سُلُوكِهِ المتَوَقَّعِ واللامتوقع في آن واحد.

تنضاف إلى هذا التجانس سِمَةٌ هامة : لمقامات الحريري، على مستوى العالم التخييلي كما على مستوى الخطاب، **بداية ونهاية**. تُصَوِّرُ المقامةُ الأولى اللقاءَ الأول بين الراوي

---

176. **مقامات الحريري**، ص. 537.

177. المصدر نفسه، ص. 569. [ناهز القبضة : قرب من أن تقبض روحه].

والبطل ؛ وتصور المقامة الأخيرة فراقهما النهائي. نستطيع من الآن إبداء هذه الملاحظة : الوَحَدتان السَّرْديتان اللتان تُؤَطِّران كلَّ مقامة من المقامات (اللقاء-الفراق) تؤطران كذلك الكتاب. يَسْتَنْسِخُ العَالمُ الصغيرُ على مستواه نُقْطَتَيْ بدء وخاتمة العالم الكبير.

لِنَتَمَعَّنَ في المقامة الأولى : يصل الراوي إلى مدينة صنعاء ويحضر مشهد واعظ يعظ الناس. بعد انقضاء خطابه، يتسلَّم ما منحه الناس من مال، ويبتعد خِفْيَةً وينساب إلى مغارة. يبصره الراوي الذي تبعه متخفياً، وهو يأكل «مُثَافِناً لتلميذ، على خبز سميذ وجدي حنيذ، وقبالتَهُما خابيةُ نبيذ[178]». بعد لحظة من الدهشة الساخطة، يلتفت الراوي إلى التلميذ ويطلب إليه أن يكشف له عن اسم الواعظ الزائف. فَيَعْرِفُ إذ ذاك **لأول مرة** أن اسمه أبا زيد. هذه المعرفة ستغدو في المقامات الموالية «تعرُّفاً».

على طول العالَم الكبير، يتوالى إيقاع اللقاء والافتراق مع انقطاعٍ مُنْتَظِمٍ في ختام كل مقامة. يَتَجوَّفُ الفضاءُ بين المقامات، والقفزة الهائلة التي تحدثُ من مقامة لأخرى تجعلنا نَعْبُرُ، دون مقدمات، وبضربة حظٍّ اعتباطية تماماً، من مدينة لأخرى. ويتخذ الزمنُ كذلك دلالةً خاصة ؛ إنه زَمَنٌ سُكُونِيٌّ، دون عمق، مجرد زمن تراكمي، قابل للتكرار، لكنه لا يُنْشِئُ شيئاً ولا يُنْضِجُهُ. لاشيء أبعد عن **المقامات** من فكرة زمن مُتَرَاتِب، يتقدم نحو غاية، نحو حقيقة، بعد محاولات، ومُقاربات مثمرة قليلاً أو كثيراً. الفعلُ السردي والفضاء والزمن (هذه العناصر الثلاثة وثيقة الترابط) تتميز بتَقَطُّعٍ جذري.

غير أنه ينبغي إفْرَادُ حَيِّزٍ خاص للمقامة ما قبل الأخيرة، التي يُبَلِّغُ فيها أبو زيد وصيته إلى ابنه. تعلن هذه المقامة عن موت الشخصية[179]، أو على الأقل موت السرد. من وجهة النظر هذه، فموقعها مناسب، ولا يمكن جعلها في مكان آخر. السرد، مثل حياة أبي زيد، في نهاية المطاف، واقتراب النهاية هذا هو في الوقت نفسه وَعْدٌ بقطيعةٍ في المسار التكراري للأحداث.

وهكذا نصل إلى المقامة الأخيرة التي تصف **توبة** أبي زيد. نعلم كيف حَدَثَتْ : يعترف أبو زيد في مسجد البصرة بخطاياه ويلتمس من مستمعيه - إذْ لدعاء البصريين فضيلةٌ خاصة - أن يدعوا له كي يتقبل الله توبته. يُستَجابُ الدعاء ويُحِسُّ البطل بأنه صار شخصاً

178. المصدر نفسه، ص. 15.

179. موت رمزي، لأن أبا زيد سَيُعْلنُ «توبته».

آخر. لا شيء في المقامات السابقة يُهَيِّئُ لهذه التوبة : تنبثق الحقيقَةُ فجأة مثل شهاب ؛ إنها لا مُتَوَقَّعَةٌ تماماً، مثل يوم الساعة، الذي لا يتعلق انبثاقه إلا بالمشيئة الإلهية. صحيح أن توبة البطل تتبع الدعوة التي ابتهل بها البصريون لله ؛ وعلاقة العلة بالمعلول تربط بين الحدثين. لكن لا ننْسَ أنها سببيةٌ داخل هذه المقامة، لا المقامات. مرة الأخرى، تتميز الحركة العامة لكتاب الحريري بمَدِّ وجَزْرٍ مُنْتَظِمَيْن ؛ إن بداية كل مقامة هي إعادةٌ، صباحٌ جديدٌ، حتى وإنْ ذكَّر بالصباحات السالفة. هل هناك سبب لهذا التأليف الخاص ؟ هل يمكن موازنته برؤية للتاريخ ؟ إذا سلَّمنا بأنه «في منظور المؤرخ العربي الكلاسيكي، يبدو التاريخ، لا تتابعاً، بل تجاوراً لإعادات جديدة[180]»، فنحن مدعوون لملاحظة الإيقاع ذاته في المقامات. نقول، تبسيطاً، إنه بالنسبة للمؤرخ الكلاسيكي، هناك لحظةٌ قوية، أولى، متميزة بالبعثة النبوية[181]. وسيكون يوم الحساب لحظةً قويةً ثانية ستظهر في آخر الزمان وتُنْهي التاريخ. بين هاتين اللحظتين، يتميز التاريخ بالتَّرَجْرُج، وانعدام اليقين وغياب منطق ثابت بين الأحداث. يمكن لما بين اللحظتين أن يستمر ويغيب في مسارٍ لا يملك إلا اللهُ القدرةَ على إيقافه. إنه مشهدٌ مُمَاثِلٌ تدعونا إليه **المقامات** : هناك حقاً بدايةٌ، ونهايةٌ، لكن في المسافة بينهما، يتقطع الخيطُ السَّرْدي باستمرار، وتتكرر المغامرة ذاتها. بإمكانها أن تتكرر إلى ما نهاية، لكن المؤلِّف، في لحظة مُعَيَّنَةٍ، يُقَرِّرُ إيقافها. لماذا هذا التوقيف في المقامة الخمسين؟ هل هي مجرد مصادفة، أم ينبغي البحث عن معنى لهذا العدد ؟

البدَاية والنِّهايَة

حين نتفحص طائفة من النصوص مجموعةً في كتاب، فمن الضروري التساؤل عن الترتيب الفضائي الذي تُكَوِّنُهُ مع بعضها البعض. تظهر شِيَاتٌ دَالَّةٌ مختلفة، في حالة ما إذا كان الموقع في البداية، أو الوسط، أو النهاية. ينبغي كذلك الانتباه إلى الانتظامات أو عدم الانتظامات في ترتيب النصوص حسب النوع الذي تُجسِّده. من المعلوم أن بداية ونهاية نص ما هي مواقع استراتيجية حيث يتمركز المعنى وحيث يبتدئ ويتمُّ الأثر المتَوَقَّعُ. لم يكُفَّ دارسو الشعر العربي، بعد ابن قتيبة، عن أن يوصوا الشعراء بتجويد

180. عبد الله العروي : *La Crise des intellectuels arabes*, Paris, 1974, Maspero, p. 33.

181. المرجع نفسه، ص. 03-92 ؛ محمد أركون : *Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IV^{e}/X^{e} siècle*, op. cit., p. 16 et p. 332.

ابتداء ومقطع قصائدهم، وهما نقطتان حساستان في توجيه انتباه القارئ ورضاه[182].

يحتلُّ الوعظ في **المقامات** حَيِّزاً كبيراً. يمكن المجازفة بالقول إنه يحتل المرتبة الأولى في ترتيب الأنواع التي التزم بها الحريري. هذا لا يعني أن الأنواع الأخرى ليست مُمَثَّلَةً بنفس الدرجة من التمثيل ؛ وإنما يعني ذلك أن توزيعها ليس نفس التوزيع. أهمية الوعظ ناجمة عن توزيعه الخاص في الكتاب. ستُّ مقامات من بين الخمسين مقامة، هي مقاماتٌ وعظية : الأولى، والحادية عشرة، والواحدة والعشرون، والواحدة والثلاثون، والواحدة والأربعون، و(هذه حالة تنبغي معالجتها على حدة) الخمسون. لدينا هنا ترتيباً دقيقاً جداً يُقَسِّمُ الكتابَ إلى خمسة أجزاء كلُّ واحد منها، الـمُتَضَمِّنِ لعشر مقامات، يُفْتَتَحُ بمقامة وعظية. هذا التوازن الجميل يبدو عليه الاختلال في النهاية : كان من اللازم أن لا تكون المقامة الأخيرة وعظية، أو كان ينبغي أن تكون متبوعة بمقامة أخرى تكون وعظية. نحن، في الواقع، أمام مقامة مزدوجة، أي مُؤَلَّفَةٍ من قسمين ذَوي أهمية متساوية يمكن لكل واحد منهما أن يدَّعي هيئة مقامة. من الضروري تقديم تلخيص عنها لإضاءة نقطة لا يبدو أنه قد تمَّ إدراكها حتى الآن.

يقصد الراوي جامع البصرة حيث يجد أبا زيد يمتدح هذه المدينة. وبعد أن ينتهي من تقريظه يطلب أبو زيد من مستمعيه الدعاء له. والبقية معلومة. ما تنبغي ملاحظته، هو أن الصَّدِيقَيْنِ، كما يحدث في آخر كل مقامة، كان لهما حديث خاص قبل أن يفترقا. مَنْ قَرَأ الحريري قليلاً، يعلم أن المقامة ينبغي عادة أن تنتهي بافتراق الشخصيتين الرئيسيتين. غير أن الأمر هنا مختلفٌ تماماً ؛ يستمر خيط النص في الاسترسال. يحكي مسافرون للراوي أن أبا زيد قد صار زاهداً. فيسافر للقائه ويُبْصِرُ به في جامع سروج، منفرداً عن كل صاحب. وحينَ يحلّ الليل، يذهب معه إلى بيته ؛ وبعد صلاة الفجر، يفترق الصديقان.

هذا القسم الثاني وحده يؤلف مقامةً كالمقامة الأولى تماماً. كلتاهما تقومان على الشَّكل نفسه. ينضاف إلى هذا أنه على عكس ما يحدث في المقامات الأخرى، فلدينا هنا، ليس لقاءان فحسب، بل مكانان مختلفان للقاء (البصرة وسَرُوج). فضلاً عن أن كلا القسمين كما هو الشأن في كل مقامة، مبنيان على خطاب، مَدْحِيٍّ في القسم الأول، وعْظِيٍّ في الثاني. ليس هذا كل شيء : مهما تَسَمَّتْ المقامةُ الخمسون بالمقامة «البصرية» (البصرة هي مدينة الرَّاوي والمؤلِّف)، فهذه التسمية لا تناسب إلا القسم الأول. لو فُصِلَ القسم

---

182. انظر، مثلا، ابن رشيق، **العمدة**، I، ص. 191.

الثاني عن الأول، لَسُمِّيَ دون ريب بالمقامة «السَّرُوجية»، خاصة وأن سَرُوج، موطن أبي زيد، لم تَدُرْ فيها أحداث أيٍّ من المقامات التسع والأربعين. والسبب أن هذه المدينة، طوال القسط الأكبر من المدة السردية، كان يحتلها الرُّوم[183]، وذلك ما يُعَلِّلُ تجوال أبي زيد حتى استرداد المسلمين للمدينة.

كتب الحريري واحدة وخمسين (!) مقامة[184] كي يبدأ كتَابهُ وينتهي بموضوع وعظي، وبالتالي التذكيرُ بالأمانة بين الله ومخلوقاته. فضلاً عن أن موضوعة العودة لها عدة تأويلات : ينتصر الإسـلام من جديد في سـروج بعد فترة غياب تميزت باجتياح الصليبيين ؛ يعود أبو زيد إلى مسقط رأسه، وفي الوقت ذاته، يعود إلى صِدْقِ الإيمان. وهكذا فهناك مُمَاثَلَةٌ لافتة للنظر بين مصير البطل ومصير مدينته. في حين أن المقامة الأولى تَعْرِضُ بعُنْفٍ انفصالَ الكينونة عن الظهور، فالمقامة الأخيرة تطرح توافقهما ؛ لم تعد للقلوب الشَّفَّافَة أسرارٌ. تعني التوبة إذ ذاك زوال الانشطار الداخلي، ونهاية الفجوة بين الخطاب والسلوك. يمتثل أبو زيد قلباً وقالباً للموعظة التي ألقاها في المقامة الأولى والتي كان قد خانها فوراً بسلوكه الفاضح.

نحن أحرار في أن نرى في مغامرة شخصية ما، صدى لهموم أثارتها مغامرةُ الجماعة. من المعلوم أن الوعي والفكر الكلاسيكيين قد عَانَيَا من مصير الوحي الذي دُوِّن في بداية التاريخ، والذي بعد أن اتُّبِعَ لفترة وجيزة، خانه حُمْقُ البشر باستمرار. ومهما يكن من أمر، فقد نشر الحريري كتابه في مطلع القرن السادس الهجري. يتألف هذا الكتاب من خمسين (أو واحدة وخمسين !) مقامة، مقسمة إلى خمسة أجزاء. خمسون عَشْرِيَّةً، أو خمسة قرون تفصل الحريري عن حَدَثِ الهجرة....

القَضِية

إذا كانت **المقامات**، رغم تكرار عودة الشخصيتين الرئيسيتين، لا يبدو فيها تَدَرُّجٌ سردي، فإنِ ذلك لا يمنع من انعقاد صلات موضوعاتية من مقامة لأخرى. صحيحٌ أن الكتاب يعطي انطباعاً بأنه فسيفساء من الشَّذَرات والقطع التي يمكن فصلها عن المجموع

---

183. **مقامات الحريري**، ص. 567. في الواقع، يتعلق الأمر بالفرنج، كما يلاحظ ذلك كلود كاهن : «لو نظرنا للأمور من الشرق [...] لم ير المسلمون في «الفرنج» إلا نوعاً من الروم البيزنطيين الذين كانوا في حرب معهم، دون ضرر كبير، منذ أربعة أو خمسة قرون».
L'Islam, des origines au début de l'empire ottoman, Paris, 1970, Bordas éd., p. 221.

184. نقترح هذا العدد آخذين بعين الاعتبار أن المقامة الأخيرة مقامة مزدوجة.

وتحتفظ، مع ذلك، بمعناها. غير أنه ينبغي إضافة أن كل قطعة، لمجرد اندراجها في مجموع، تصير مُكَوِّناً من المكَوِّنات وتدخل في علاقة تَشَابُه وتَقَابُل مع القطع القريبة أو البعيدة. رأينا منذ قليل أن المقامة الأخيرة في تقابل مع المقامة الأولى لأن سلوك أبي زيد يصبح إيجابياً بعد أن كان سلبياً. إن توبة الشخصية وعُبُورَها من موقف دنئ إلى موقف جدير بالتقدير يَحْدُثَان في النص بواسطة الاستئناف المعكوس لعناصر البداية. لِكِتَاب الحريري تركيبٌ حِوَاريٌّ، مما يجعل كُلَّ شَذْرَة في جدال مع شذْرة أخرى. كل لحظة من لحظات النص مُشْرَبَةٌ بالمناظرة.

فلْيكُنْ دينارٌ يمتدحه أبو زيد ويهجوه[185]. الشيء ذاته يظهر بوجهين، جَذَّاب ومُنَفِّر. لنلاحظ أن الأمر يتعلق هنا بقطعة نقدية وأن لها، لذلك، وجهين مختلفين ؛ ويتلقى أبو زيد، مكافأة له، دينارين، دينارٍ لكل وجه من وجهي العملة التي وَصَفَها. الشيء ذاته يتحول إلى ضده، أشبه ما يكون بالنص الذي يكون له معنى إذا قُرِئَ من اليمين إلى اليسار، ومعنى آخر إذا قُرِئَ من اليسار إلى اليمين.

قد تستهدف المناظرة، إما الوجهين المتناقضين لشيء واحد، وإما شيئين مختلفين لهما سمات متعارضة. يجب أن تكون شخصيتان حاضرتين، وتكون لهما آراء مختلفة حول شيء واحد أو شيئين. يمكن بالطبع لشخصية واحدة أن تَزْدَوِجَ وتقومَ المناظرةُ على ازدواجها. في المقامة الثالثة والأربعين، يتواجه أبو زيد وفَتًى يَافِعٌ في نقاش حول الزواج (سيظهر فيما بعد أن أبا زيد لم يكن يناقش سوى نفسه) : أينبغي الزواج من بِكْرٍ أو ثَيِّبٍ؟ يطلب أبو زيد النصيحة مِنْ أَوَّلِ شخص يصادفه في طريقه، فتى يافع (نتعرف هنا على موضوعة اليافع الذي يُلَقِّنُ الدروس لشيخ). يمتدح الفتى البكرَ والثيبَ، غير أنه لما كانت مزاياهما متساوية، يظل أبو زيد في حيرة ولا يعرف مَنْ يختار منهما. ولا تزول حيرته حينما يشرع اليافع في تَعْدَادِ مساوئ نَمَطَي المرأة اللذين كان يمتدح آنفاً محاسنهما. كيف يمكنه الاختيار بين امرأتين تتوازن محاسنهما ومساوئهما ؟ هناك مقدارٌ متساوٍ من الأسباب التي تدفع إلى الرغبة في هذه أو تلك ورفضهما. كان أبو زيد يعتقد، باستشارته لليافع، بإمكان حسم المسألة التي تُقْلِقُهُ، غير أنه بعد المناقشة، يظل أكثر تردداً ؛ في مفترق طريقين لم يجد أحداً يهديه أَيُّهُمَا ينبغي أن يَسْلُكَ.

المناظرة، في نهاية الأمر، لا تُفْضِي لشيء. صحيح أن هناك مواجهةً بين وجهتي

185. **مقامات الحريري**، ص. 27-30.

نظر، لكنها ليست مواجهة جدلية تُفْضِي إلى حَلٍّ مُخَلِّصٍ. في المقامة الثانية والعشرين، تجري موازنة بين كُتَّابِ الإنشاء وكتَّابِ الحساب. يمنح أبو زيد الأفضلية لِكُتَّابِ الإنشاء، ثم يُغَيِّرُ رَأيَهُ ويمنح الأفضلية لِكُتَّابِ الحساب. تتساوى الوظيفتان في نظره وهو عاجز عن إعلان تفوق واحدة على الأخرى. يمكنه فحسب أنْ يَزِنَ الرأي ونقيضه، ويعدد محاسن ومساوئ كلٍّ منهما.

أي دور يلعبه القارئ في المناظرة ؟ إنه مُلْزَمٌ ضمنياً بتقديم جواب انطلاقاً من حجج الخصمين، غير أن المعيار الذي سيتيح له الحكم غير متوافر. أينبغي، مثلا، التعامل مع الآخرين بروح الكرم والإيثار، أم ينبغي اتخاذ سلوك يَرُدُّ بِالمِثْلِ على سلوك الآخرين[186]؟ لكن من الذي سيتكفَّل بجعل الكفة تميل إلى هذا الجانب دون ذاك ؟ تبدو المناظرة قضية[187] أيْ مشكلةً تكون صياغتها دقيقة، غير أن حَلَّها يظل مُعلَّقاً وغير جازم. لاحظ باحثون جامعيون وجود المناظرة في بعض مقامات الحريري[188]، لكنهم لم يلاحظوا أن مجموع كتاب الحريري مُشْبَعٌ في الواقع بالمناظرة[189]. إذا لم نأخذ بالحُسْبَان الاتجاهَ الثُّنائِيَ القطب لكتاب الحريري، فقد لا نرى نمطَ النظام الذي يُمَيِّزُهُ والقائم على المواجهة بين وجهتي نظر يؤدي تناظرهما إلى أن تُلْغِي كُلٌّ منهما الأخرى أو تقوم بِتَحْيِيدِهَا.

الأدبُ باعتباره قضية

لا يمكن أن نتوقع من جانب أبي زيد موقفاً ثابتاً في الظروف المختلفة، لأنه حين يؤكد شيئاً، يمكن أن نكون واثقين من أنه في مكان آخر (في المقامة ذاتها أو في مقامة

---

186. هذا هو السؤال الذي تطرحه المقامة الرابعة.

187. كما كتب يُولس : «خصوصية شكل **القضية** أنه يطرح سؤالًا دون أن يستطيع تقديم الجواب، وفي أنه يفرض علينا ضرورة الحكم لكن دون أن يتضمن القرار ذاته - إنه الموقع الذي توزن فيه الأمور لكنه ليس موقع نتيجة ذلك الوزن». *Formes simples*, op. cit., p. 151.

188. H. Massé : «Du genre littéraire «débat» en arabe et en persan», *Cahiers de civilisation médiévale*, IV, 1961, p. 143 ; I. Geries : *Un Genre littéraire arabe : Al-mahâsin wa-l-masâwi'*, Paris, 1977, Maisonneuve et Larose éd., p. 143.

189. السرد مبنيٌّ بحيث إن سلوك أبي زيد يثير لدى الحارث (والقارئ) ردَّ فعل معقَّد، مزيجاً من العواطف المتناقضة. في المقامة السابعة والعشرين، مثلاً، يُضلُّ الحارث ناقةً ويذهب في طلبها ؛ فيلتقي بأبي زيد الذي يسرق منه فرساً. ونهار الغد يعثر الحارث على ناقته، يركبها شخص مجهول ؛ فيشتبك بينهما خصام ينهيه الوصول المفاجئ لأبي زيد لصالح الحارث. يستردُّ هذا الأخير ناقته، لكن عليه أن يتخلى عن فرسه، فلا يعرف حينئذ أيلوم أبا زيد أم يشكره.

أخرى) سينفيه. لقد لاحظنا آنفاً لعبة المرايا هذه حيث الانعكاس هو في الوقت نفسه تكرار وعكْسٌ، عند الهمذاني وأبي المطهر الأزدي وابن ناقيا وابن الحجاج وشعراء الكدية، باختصار عند كل المؤلفين الذين جعلوا من المناظرة مادة لتأليفاتهم. ولأن المناظرة تُفْضِي إلى طريق مسدود، فلا ينتج عنها، كما رأينا أيضاً، أي تقدم وأي انفتاح.

إن ضرورات الفعل السردي تفرض، رغم ذلك، الاختيارَ بين حَدَّي البديل. لكن الاختيار ليس إلا مؤقتاً، والحدُّ المقْصَى يتم اختياره في مناسبة أخرى. حين يتذكر أبو زيد مسقط رأسه يَسْفَحُ الدموع وتَلْتَاعُهُ الحسرات[190]. لكن ذلك لا يحدث دائما : قد يُبْدِي آراءً مُخَالِفَةً ويدعو إلى السفر[191]، ويعلن أن الوطن هو كل أرض ينال فيها المرء الرضا والكَرامة[192]. حبُّ الوطن مُسَاوٍ لِحُبِّ العالم الشاسع ؛ هنا أيضاً، تتوازن الحجج التي يقوم عليها الموقفان، ومن المستحيل تغليب أحدهما على الآخر. وبعبارة أخرى، لاشيء يضيع في **المقامات** : المنظور الـمُهْمَلُ يعود إلى الظهور من جديد لاحتلال الواجهة.

يفرض السرد في كل لحظة اختياراً يتمُّ بين إمكانيتين لا يمكن تَحْيِينُهُمَا في آن معاً (الباب الذي نطرق إما أن يُفْتَحَ أو لا يفتح، ولا يمكن أن ينفتح ولا ينفتح في الوقت ذاته). وتَحْيِينُ إمكانية يَحْكُمُ على أخرى بأن تبقى في الظل ؛ السردُ في مساره يقوم، بانتظام، باختيار بين حَدَّيْ خِيَارٍ[193]. مثالٌ : يُؤَلِّف أبو زيد في المقامة السادسة رسالة إحدى كلماتها مُعْجَمَةٌ والأخرى غير معجمة. تنال الرسالة إعجاب الوالي الذي يَعْرِضُ على أبي زيد أن يَلِي ديوان الإنشاء. كان بطلنا إذ ذاك أمام خيار، فعليه أن يقبل أو يرفض العرض الذي اقْتُرِحَ عليه. يرفض لأنه يُفَضِّلُ «جَوْبَ البلاد مع المتربة[194]» على أن يخضع لأهواء الولاة، ويَسْقُطُ بذلك أَحَدُ حَدَّي الخيار. لكنه في المقامة السادسة والعشرين، وإزاء وضع مشابهٍ، يقبل جاعلاً في الصدارة الحدَّ الذي أسقطه في المقامة السادسة. إنها من جديد رسالةٌ رقْطاء (حيث يتعاقب حرف مُعْجَم مع حرف غير معجم) هي التي أثارت

190. **مقامات الحريري**، ص. 135-136، 402، 472.

191. المصدر نفسه، ص. 579-580.

192. المصدر نفسه، ص. 293-294، 436-437.

193. أنظر : G. Genette : «Vraisemblance et motivation», *Figures II*, op. cit., p. 93 ; C. Bremond : *Logique du récit*, op. cit., p. 131.

194. **مقامات الحريري**، ص. 60.

انتباه الوالي ؛ فيقبل أبو زيد أن يرتبط به ويقضي أعواماً عديدة في خدمته. وهكذا تتبع المقامتان الخطَّ السردي نفسه حتى المفترق، وانْشعَاب تَتَكفَّلُ مقامةٌ من المقامتين بحَدٍّ مِنْ حَدَّيْه.

يمكن لتأرجح الشخصية هذا، في مستوى آخر، أنْ يُنِيرَ موقفه تجاه عَالَم الأدب. لا ينتسب أبو زيد إلا جزئياً لهذا العالم، ولا يندمج فيه إلا نصف اندماج. قدماه على عالمين، يَعْبُرُ من أحدهما إلى الآخر ؛ هناك دائماً عَتَبَةٌ عليه اجتيازها في اتجاه ثم في الاتجاه الآخر.

وبالمقابل، فالحارث ينتسب بالكامل إلى عالم الأدب. في كل مكان هو في عالم معروف ولا يحتاج إلى بذل أيِّ جهد ليقبله أولئك الذين يتصل بهم. يَنْسُجُ له الأدب نسيجه على امتداد المكان ويَتَلافَى الفجوةَ والتشتت. دائماً يقوده التنقلُ الـمُنْسَجِم والخالي من الصدمات نحو أصحابٍ نجهل أسماءهم يتبدّلون من مقامة لأخرى، لكنهم ليسوا أبداً غريبين عن أفقه. وإذ يقبلونه فوراً، فهو لا يحتاج، كيْ يُعْتَرَفُ به، إلى مجهود اقتراب ؛ الجماعةُ مُتكوِّنةٌ سلفاً ويندمج فيها دون صعوبة. مَنْ تآلفَ تَعَارَفَ. والأدب الذي يجمعهم يجعل بينهم من القرابة ما يُصْبِحُونَ معه قابلين لتعويض بعضم البعض ويماثلون «أسنان المشط[195]». لكن الأدب لا يتيح الاندماج إلا لأنه يقوم على الإقْصَاء. على تلك الخلفية الـمُعْتَمَة تلمع النجوم، ولا يمكن الظفر بالانسجام الداخلي إلا بتحديد فضاء أثيري وفي حمايته. أسنان المشط تُشَكِّلُ سياجاً، حدّاً مُرْهَفاً يحفظ الجماعة من تطاولات العالم الخارجي. لا يجد الحارث صعوبة في اجتياز هذا الحد، لأنه على مستوى واحد مع أصحابه في الفضاء الـمَحْمِيِّ.

ليس الأمر كذلك عند أبي زيد، الذي هو في كل الظروف، كائنُ العَتَبَةِ والاتصال والانفصال. موقف الجماعة تجاهه موقفٌ مزدوج ؛ فهو مقبول ومرفوض، يثير الإعجاب بكلامه والاحتقار بأسْمَاله. لنلحظ المسارَ المزدوجَ الذي يُنْجِزُهُ في كل مقامه : يَحُلُّ فجأة في عالم الأدب، ثم ينسحب إلى منطقة الظل اللاَّمُسَمَّاة التي جاء منها. مَدٌّ وجزْرٌ، لا يمكن الإمساك به، ومتمرِّدٌ على الأدب الذي هو مع ذلك المصدرُ الرئيسي لعيشه. يجري استقباله في البداية على مَضَضٍ، وما أنْ ينطق في فصاحة بالقيم التي تتمسكُ بها الجماعة حتى يُحْتَفَلُ به، لكن حين يُلْتَمَسُ منه البقاء، يصير جَمُوحاً، ويَنْفَلِتُ متعللاً بأشكال من المعاذير. لا يبقى سوى لحظةِ تَبَادُلٍ : المال مقابل خطاب رائع ؛ ثم يَرُوغُ من المحسنين إليه الذي

195. المصدر نفسه، ص. 32.

يشعرون بشيء غير قليل من المرارة وهم يرونه يغادر، لأن انفصاله لا يعني فحسب أنه لا ينتمي إلا جزئياً لعالمهم، بل لأن الأدب الذي يعتبرونه غاية، ليس إلا وسيلة لديه.

لا يتكلم أبو زيد أبداً **بدون مقابل** ؛ كلامه لا يُعبِّرُ عنه بل عن مُسْتَمِعِيه. إنه يُؤلِّف خطاباته تبعاً لمصالح وأذواق أولئك المستمعين. ويتكلم، إذا صح القول، بالوكالة، نيابة عن الآخرين[196]. وبهذا فهو على مسافة مما يقول، ولا يلتصق إلا استثنائياً بالكلمات التي ينطق بها. الأدب لديه أداة تبادل ؛ يخصصه لزبائن يُقَدِّرونه ولا يماطلون في دفع الثمن الواجب أداؤه. يعرف، في كل حالة، المنتوج (وعظ، أُحْجِية، مدح، لَعِبٌ لفظي...) الملائم للجمهور. وبعبارة أخرى، لديه حسٌّ ثاقبٌ بالدورات الاقتصادية وقوانين السوق. نتيجة لذلك، لا يُزَحْزِحُ الأدبُ المعتقدات، بل لا يفعل شيئاً سوى تقديم تأكيد لما كان الـمُخَاطَبون يعرفونه سلفاً.

هل حدًّا التبادل مُتكَافِئان ؟ لن ندهش إذا رأينا **المقامات** تفتح نقاشاً واسعاً بين الأدب والثروة. يمر النقاش بمنعرجات يبدو لنا من المهم تتبعها. في المقامة الثالثة والأربعين، يسافر البطل والراوي في اطمئنان وهما يتبادلان الحديث. يندهش الحارث لفصاحة أبي زيد، فيأخذ في امتداح الأدب ويُفَضِّلُه على الثروة، وبالمقابل، فأبو زيد يفضل الثروة. تَمَسّكا بموقفهما إلى أن وصلا لقرية حيث صادفا فتى شاطراً (وهكذا سَتُعَبِّرُ الحكمةُ عن نفسها مرة أخرى على لسان فتى). فيسأله أبو زيد عن قيمة الأدب في السوق ؛ يُعَدِّدُ الفتى أنواعَ الأدب ويؤكد أن أياً منها لا يمكن مبادلته بالأطعمة الموجودة في السوق[197]، حاكماً بذلك لأبي زيد في مناظرته مع الراوي. الموقفان ليسا على قدم المساواة كما في القضية، لأن أحدهما يبدو في مواجهة التجربة بدون أساس وبالتالي غير ملائم. غير أن أبا زيد ذاته، في مقامة أخرى، الثامنة والثلاثين، يعلن رأياً آخر : يرفع الأدب إلى الأوج ويشجب مَنْ ليسوا على رأيه. تظل المشكلة قائمة، ونجد أنفسنا من جديد أمام قضية.

تطرح المقاماتُ خاصيةَ أنها لا تُقَدِّمُ فحسب عَيِّنَةً من مختلف أنواع الأدب وإنما أيضاً تفكيراً في الأدب، في وظيفته، بل وفي علة وجوده. الأدب يُعلِّمُ، ويُسَلِّي، ويُخَلِّدُ الحكايات المَثلِيَّة، ويُذَكِّرُ، على شكل مواعظ، بواجبات الإنسان نحو أخيه الإنسان ونحو الله، ويفتح

196. انظر : R. Barthes : S/Z, op. *cit*., p. 157-158.

197. رأينا آنفاً (انظر فيما سبق، ص. 58) هذه الموضوعة في رسالة للهمذاني.

أبواب الدواوين ويُحَوِّلُ بعصاه السحرية الكائنات والأشياء. لكنه رغم هذه الاستعدادات الطيبة الـمُعْتَرَف له بها بالإجماع، يعيش أزمة عميقة ويعاني من داء دفينٍ. تقول **المقامات** إن جيل الكرام قد انقرض[198]. نَفْهَمُ من ذلك أن رعاية الأدب لم تعد كما كانت. صارت المبادلة مستحيلة، أو على الأقل إشكالية : لم يعد العرض يستجيب لأي طلب. هذه الرؤية التشاؤمية ليست مع ذلك إلا وجهاً من أوجه المناظرة التي تخترق **المقامات**. مهما بلغ أبو زيد من الرثاثة فهو يتعيَّشُ من كلامه الذي يطْمُرُهُ أحيانا بسيْلٍ من الذهب والفضة.

على أن أزمة الأدب ليست مرادفة للاحتضار. الأدب شَرِهٌ ويَزْدَرِدُ كُلَّ ذلك الذي يُؤَشِّرُ إلى عُقْمِهِ ولا جدواه. يَسْتَمِدُّ مِنْ أعراض دائه دواءً ناجعاً وصحة جديدة. حين ينطق أبو زيد بخطاب حول إفلاس الأدب، فإنه يَشُدُّ إليه اهتمام المستمعين وكرمهم[199]. هجاءُ الأدب منتسبٌ حتماً للأدب الذي لا يقوم آنذاك إلا بتوسيع نطاق هيمنته. هذه نتيجة لا يبدو أن ناقداً لاحقاً للحريري، هو ابن الطِّقْطَقَى (القرن السابع)، قد أدركها.

المؤلَّف المزدوج

يحكم ابن الطِّقْطَقَى على الكتب من زاوية الفائدة، بادئاً بكتابه **الفخري** الذي يتألف من سِيَرِ الخلفاء ووزرائهم حتى زمن المعتصم. يقول إن فيه استشهادات تحيل على الأدب[200] «ويُسْتَفَادُ منه قواعد السياسة، وأدوات الرِّيَاسة[201]». وحين يتناول أشهر كتابين في عصره، **الحماسة** و**المقامات**، يقارنهما **بالفخري** ويصل إلى أن هذا الأخير «أنفع[202]». لا تتضمن **الحماسة** فائدة أخلاقية إلا في واحد من أقسامها، فلا يُسْتَفَاد منها إلا التَّأَنُّسُ بالمذاهب الشعرية[203]. أما **المقامات**، فالفائدة الوحيدة التي تُجْنَى منها مُنْحَصِرَةٌ في الوقوف على أنواع النثر والشعر[204]. ويضيف ابن الطقطقى أن **المقامات** «فيها حِكَمٌ وحِيَلٌ

198. **مقامات الحريري**، ص. 85.

199. انظر المقامتين التاسعة والثامنة والثلاثين.

200. **الفخري**، ص. 11.

201. المصدر نفسه، ص. 13.

202. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

203. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

204. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وتجارب» لكنها مبنية على السُّؤال والاستجداء والتَّحَيُّلِ القبيح على تحصيل النزر الطَّفيف[205]». المقامات إذن قضية، «إن نفعت من جانب ضَرَّتْ من جانب[206]». ولأن بلاغتها ذات وجهة مُشِينَةٍ، فينتج عن ذلك أن مزاياها (الـجَمَالية) وعيوبها (الأخلاقية) متساوية.

هل هذا رأي أصيل ؟ ماذا فعل ابن الطقطقى إن لم يكن تكرار ما قيل سلفاً في كتاب الحريري نفسه ؟ لنلاحظ أن مؤلِّف **الفخري** يُؤَسِّسُ حكمه على شخصية أبي زيد، وهو، كما نعلم، مُكَدٍّ ذو بلاغة ناصعة. غير أنه لا يرى أن هذا الازدواج الذي يتأسَّف له هو في صميم تفكير النص، وهو لذلك أثرٌ من آثار القراءة الذي سجَّله وحَدَّدَهُ النصُّ ذاته. إن سخط ابن الطقطقى لا يمكن أن يستفيد من سلامة الضمير التي تمنحها المفاجأة ؛ بل هو فحسب صدىً للسخط الذي يشهد عليه نص **المقامات** فيما يتعلق بالوضع البائس الذي آل إليه الأديب الذي لا يتعيش إلا من كلامه. وبعبارة أخرى فإن نقد ابن الطقطقى حاضرٌ صراحةً في **المقامات**.

قُرُونٌ بعد ذلك، ستكون لرينان نظرة مُعَاكسة لنظرة ابن الطقطقى، لكنها بنفس الجزئية والتَّحيُّز. يقول رينان إنه «في نظر العرب [...] ليس أبو زيد أبداً شخصاً مُحْتَقَراً[207]». لا يكفي القول بأن ابن الطقطقى يكذِّبُ هذا الرأي ؛ بل لابد أيضاً من تحديد أن **المقامات** تُناقِضهُ، لأنها تُمثِّلُ البطلَ جديراً بالإعجاب والاحتقار في وقت واحد. إن ابن الطقطقى ورينان، بغضِّ النظر عن المسافة التاريخية الهائلة التي تفصلُ بينهما، وبغض النظر عن دوافعهما المختلفة، يلتقيان في نقطة محددة : تَجَاهُلُ البناء الحِوَارِي لكتاب الحريري، وهو تجاهلٌ ناتج عن التثبيت على صورة البطل.

مهما كان وضع أبي زيد، فهو قبل كل شيء مُشَارِكٌ في لعبة تحتاج كي تَتِمَّ إلى كل اللاعبين. فهو، من وجهة النظر هذه، ليس أكثر أو أقل أهمية من الراوي الذي، وهو يروي الأحداث، يُعَلِّقُ عليها حسب منظور خاص. لذا فإن كل حكم من مستوى إيديولوجي على الكتاب ينبغي أن يَأخُذَ بالحُسْبَان علاقةَ الموقفين المتناقضين والمتكاملين اللذين يتواجهان فيه. سيكون من الخطأ الجسيم إصدار حكم على المؤلَّف بالاقتصار على وجه

205. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

206. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

207. «Les Séances de Harîrî», op. cit., p. 294.

واحد من وجوهه. إن مغزى الكتاب، أو إذا شئنا معناه، يكمن في حوار اتجاهين متضادين، وفي تعايش موقفين يتوازنان بشكل تام.

صِيغَة التفْضيل

لن يكون بحثنا في المناظرة تاماً إنْ لم ندرس ظاهرة من ظواهر الكتابة، صيغة التفضيل التي تستعملها **المقامات** بوفْرةٍ تدفع إلى التسليم بأن الكلام عن شيء في هذا الكتاب هو حتماً مفاضلته بشيء آخر. التشبيه، في شعر المحدثين، ليس صورة بلاغية فحسب بل هو أيضا نوعٌ مستقل، مثل المديح والهجاء. ونلحظ عند ابن المعتز هذا الإعلاء للتشبيه إلى رتبة نوع : ابن المعتز يُشبِّهُ مثلما الآخرون يمدحون أو يهجون[208]. وندرك حينئذ كيف أن واحدة من مقامات الحريري، المقامة الثانية (كل مقامة، كما نعلم، تدور حول نوع من الأنواع) يحتل التشبيه فيها الجزء المركزي.

غير أننا لا نبحث عن لفت الانتباه إلى التشبيه باعتباره نوعاً. ما نريد الإشارة إليه، هي تلك العادة الأسلوبية التي تقوم، حين وصف شيء من الأشياء، على القول بأنه، ليس مُساوياً لشيء آخر (هذا ما يهدف إليه التشبيه)، بل متفوِّقاً عليه. يحلُّ اسم التفضيل مَحَلَّ أداة التشبيه. يُرافِقُ التشبيهَ مُؤَشِّرٌ على الترتيب الهرمي : يُسْتَبدل الخط الأفقي للمساواة بالخَطِّ العمودي للتفضيل.

يصف المديحُ أمراءً أشجعَ من الأسُود، وأنْدَى من البحر، ومُحَيَّاهم أشد تألقاً من الشمس. ويصف الغزلُ الخَجَلَ الغَيُور الذي يستشعره قمرُ الليل حين يبصر وجه المحبوبة. تظهر صيغة التفضيل كذلك في الهجاء. لنلاحظ أن الهجاء في القرن الرابع الهجري قد عرف مع ابن الحجَّاج[209] والهمذاني[210] وأبي المطهر الأزدي[211] تحولًا (أو تطوراً) لا يزال مسارهُ في حاجة إلى دراسة. يصف الهجاء، في شكله التقليدي، خصماً

208. انظر ابن رشيق، **العمدة**، II، ص. 226.

209. مثال يورده الثعالبي في **اليتيمة** (III، ص. 35) :

يا ضَرْطَةَ الشيخ المبجَّـ ـل بين حُسَّاد حُضــور
يا نتن رائحـة الطبيـــ ـخِ إذا تغيَّرَ في القُـدور

210. **مقامات الهمذاني**، ص. 217-222، حيث نقرأ مُشَاتمةً بين مكَدّيين. الهجاء عند ابن الحجاج كما عند الهمذاني يظهر على شكل سلسلة من التراكيب القصيرة مسبوقة بأداة النداء : يا.

211. **حكاية أبي القاسم**، ص. 119-121.

تكون عيوبه (البخل، الجبن...) متعارضة مع الفضائل التي يتغنَّى بها المدح. وفي شكله الجديد، يُطَابِقُ بين الخصم وبين لائحة من الأشياء والأفعال الشَّائنة أو المقزِّزَة[212]، وهكذا صار تعداداً لسمات منفِّرةٍ. تعرض المقامة الأربعون من **مقامات** الحريري تبادلاً للشتائم بين أبي زيد وزوجته أمام قاضي تبريز (الذي سيعجز عن الحكم أيهما أقذَع). يجد أبو زيد زوجته «أقْبَحَ مِنْ قِرْدَة. وأيْبَسَ مِنْ قِدَّة. وأخْشَنَ من لِيفَة. وأنتن من جيفة. وأثقل من هَيْضَة. وأقذر من حَيْضة. وأبرز من قِشْرة. وأبرد من قَرَّة. وأحمق من رجْلَة. وأوسع من دجلة[213]». وهي، من جهتها، تجده «أحقر من قُلَامَة. وأعْيَبَ من بغلة أبي دُلامة. وأفضح من حَبْقة في حَلْقَة. وأحْيَرَ من بَقَّة في حَقة[214]».

يمكن أن نلاحظ، في مجال النقد الشعري، التأثير نفسه لصيغة التفضيل. لِنُشِرْ بهذا الصدد إلى الموازنة بين البحتري وأبي تمام للآمدي الذي يتناول الموضوعات التي عَالَجَها كلا الشاعرين، ويقرِّرُ كل مرة مَنْ منهما قد تفوَّق على الآخر (الميزان يميل في الأغلب لصالح البحتري). ولنُشِرْ كذلك إلى الحكم الذي يتردد كثيراً في كتب النقد : «فُلان أشعر الناس حين يقول...». وهو حكم يتلوه الاستشهاد ببيت أو بيتين. فضلاً عن كون دراسة السرقات مناسبةٌ لم تكن تفوت لإقامة تَرَاتُبِيَّة بين الشعراء الذين عالجوا «المعنى» الأصلي الواحد.

يفرض استعمال صيغة التفضيل نفسه في الأدب الجغرافي الذي يُقَدِّمُ «أحكاماً على شكل مواجهات، أو تراتبات، أو موازنات[215]». يُعَدِّدُ الجغرافي بدقة لائحة «خصائص» كل مدينة إسلامية، لكن لابد من ملاحظة أن هذه الخصائص لا تكون بصفة عامة على المحور الأفقي للاختلاف، وإنما على محور الأعلى أو الأدنى. لا تُقَدِّمُ مدينةٌ من المدن خصائصَ كَيْفِيَّة تجعلها تبدو بلا نظير، بل تَحْمِلُ خَصِيصَةً أو عدة خصائص في مرتبة

212. إذا قبلنا بفرضية أن نوعاً شعرياً لا يتطور منفصلًا، وإنما يمسُّ الانقلاب الذي يلحق به الأنواع الأخرى جزئياً أو كلياً، فينبغي توقع أن تمس الحركةُ غرضَ المديح. لم نتمكن من التحقق من ذلك فيما يتعلق بالمديح الموجه إلى ممدوح (انظر مع ذلك ما قلنا أعلاه ص. 29)، غير أنه سبق أن رأينا أن الفخر قد لحق به تبدلٌ مماثل لتحول الهجاء. إذا كان الهجاء تعداد سمات قذرة مرتبطة بالمهجو، فالفخر تعداد لسمات حُبوريَّة يتكفل بها المتكلم (انظر فيما سبق ص. 23).

213، **مقامات الحريري**، ص. 441.

214. المصدر نفسه، ص. 443.

215. A. Miquel : *La Géographie humaine du monde musulman*. op. cit., p. 55.

أعلى، قد تكون أعلاها. يلاحظ المقدسي مثلاً : «وليس أكثر ولا أرذل من مذكري نيسابور ولا أطمع من أهل مكة ولا أفقر من أهل يثرب ولا أعَفَّ من أهل بيت المقدس»[216]. لا يتصرف الحريري تصرفاً مخالفاً في وصفه للبصرة الذي نجده في المقامة الأخيرة : «بلدكم أوفى البلاد طُهْرة. وأزكاها فطْرة. وأفسحها رُقْعَةً. وأمْرَعُهَا نُجْعَةً. وأقْوَمُهَا قِبْلَة. وأوْسَعُها دِجْلة. وأكثرها نهراً ونخلة. وأحسنها تفصيلاً وجُمْلَة»[217]. لا تتميز البصرة بميزات تَجعلها في موقع خاص في منظومة المدن والأمصار، بل تستفيد من إضافة تمنحها رتبةً أعلى[218]. إنها تعلو على المدن الأخرى التي تملك مع ذلك «الخصائص» ذاتها، ولكن بدرجة أقل.

ما رأيناه من مظاهر مختلفة للمناظرة هي مظاهر تجري داخل **المقامات**. لم ندرس، لحدِّ الآن، مناظرة أخرى، خارجية هذه المرة، موضوعها هو كتاب الحريري باعتباره سرْداً. القدماء الذين يكون خطابهم مُسْهَباً حين يتعلق الأمر بالشعر، أُصِيبُوا بالعِيِّ أمام الأشكال السردية. كثيرةٌ هي المصنَّفَات في فن الشعر، ونادرةٌ هي الصفحات المخَصَّصَةُ لقضايا السرد. ولذا فإن الخصومة التي نشأت حول الحريري ستكون لنا مناسبة لتجميع عناصر تخُصُّ وضعية أو موقف السرد في الثقافة العربية الكلاسيكية. كنا قد أشرنا في الفصل الثاني عشر إلى ردود الفعل الرئيسية التي أثارها كتاب الحريري، دون أن نتناول النقاشَ، المليء بالمفاجآت، الذي دار حول مسألة السرد. وبالنظر إلى أهميته، بَدَا لنا من الأفضل أن نخصص له الفصل الأخير.

216. المقدسي، **أحسن التقاسيم**...، المصدر المذكور، ص. 34.

217. **مقامات الحريري**، ص. 584. وعن مديح البصرة انظر :
G. von Grunebaum : «Zum Lob der Stadt in der arabischen Prosa», *Kritik und Dichtkunst*, Wiesbaden, 1955, p. 80-86.

218. أظهر فيتز أنه «في القرون الوسطى، يتَحَدَّدُ الأبطال (الشخوص الرئيسية) بكمٍّ «الصفات» لا بالشكل الخاص الذي تتخذه هذه الصفات».
«Type et individu dans «l'autobiographie» mediévale», *Poétique*, 24 ; 1975, p. 430.
وقد أبدينا ملاحظات مماثلة بصدد الصورة الشخصية ووصف الفرد في الثقافة الكلاسيكية («الحريري والكتابة الكلاسيكية»، ضمن كتاب **الأدب والغرابة**، المرجع المذكور، ص. 66-77).

الفصل الخامس عشر

الكذَّابُ الـمُحْتَرِفُ

الارْتيَاب

أبصر السِّلَفِي، أحد معاصري الحريري، يوماً في المسجد الجامع، حلقةً من الناس تحيط بالحريري وتستملي منه **المقامات**. ولأنه لا يعرف كاتبنا، فقد استفسر عنه، فقيل له : «إنَّ هذا قدْ وضَعَ شيئاً من الأكاذيب وهو يُمْلِيه على النَّاس». فانصرف السلفي فوراً[219].

تُثِيرُ هذه النادرة سلسلة من الأسئلة. مَنْ يكذبُ ؟ على مَن يَكْذِب ؟ أيُّ موقف ينبغي اتخاذه أمام خطاب اكتشفنا كذبه ؟ من يكشف عن الكذب ؟ وانطلاقاً من أية مؤشرات ؟ ثم، ما هو الكذب ؟ بماذا يتميز عن التَّنكرِ، والتَّمْويه، والزَّيف، والتَّخييل، وانعدام الدقة، والحيلة، والاستعارة، والتصنُّع و(أيضاً) عن الحقيقة ؟ إن تهمة الكذب هي النَّشَازُ الوحيد في جوقة الثناء التي استحقها الحريري. لقد حاول، في مقدمته، أن يدفع عن نفسه التهمة : «وأرجُو أنْ لا أكُونَ في هذا الهَذَر الذي أوْرَدتُهُ. والموْرد الذي تَوَرَّدْتُه. كالباحث عن حتفه بظِلْفِه. والجَادِع مارِنَ أنْفه بكفِّه. فَألْحَقَ بالأخْسَرِينَ أعمالاً الذين ضَلَّ سَعْيُهُم في الحياة الدنيا. وهم يحسبون أنهم يُحْسنُونَ صُنْعا. على أنِّي وإن أغْمضَ لي الفَطِنُ الـمُتَغَابِي. ونَضَحَ عني المحبّ الـمُحابي. لا أكاد أخْلُصُ منْ غُمْرٍ جَاهِل. أو ذي غِمْرٍ

219. ابن خلكان، **الوفيات**، IV، ص. 396.

مُتَجاهِلٍ. يَضَعُ مني لهذا الوَضْع. ويُنَدِّدُ بأنه مِنْ مَنَاهِي الشَّرْع[220]».

يُحَاوِرُ الحريري هنا قبل كل شيء القارئ الغِرَّ أو الحاقد. للوهلة الأولى يبدو من الصعب معرفة «مناهي الشرع» التي قد توجد في **المقامات**. صحيح أن أبا زيد ليس نموذجاً للفضيلة، وأن أقواله وأفعاله تُخِلُّ بأوامر الشريعة، غير أنه لابد من إضافة أنه قد يحدث أن ينطق بخطابات مليئة بالتقوى ويسلك سلوك الإنسان النزيه. إضافةً إلى أن سلوكه يعادلهُ سلوك الحارث الذي يخضع، أغلب الوقت، لِنَسَقٍ أخلاقي-ديني لا غبار عليه. إذا كانت صفحة قد تُخْجِلُ العذراء الحيِّية، فالصفحة اللاحقة أو السابقة من شأنها أن تُرْضِيَ أشدَّ الزهاد تزمتاً. زِدْ على ذلك أنه لو كان سبب انزعاج الحريري هو انحرافات سلوك بطله لكان سيلجأ لتبرير نفسه، إلى الشعر الذي، كما هو معلوم، نادراً ما يكون أخلاقياً. غير أن ما سيستشهدُ به لصالحه هو خطاب الخرافة ؛ وبذلك سيجرُّنا إلى طريقٍ كثير المنعرجات. على أي معيار يعتمد ليربط المقامة بالـمَثَلِ ؟

لنستشهد مرة أخرى بالمقدمة : «ومنْ نَقَدَ الأشياءَ بِعَيْنِ المعْقُول. وأنْعَم النَّظَر في مباني الأصول. نَظَم هذه المقامات في سِلْكِ الإفادات. وسَلَكَها مَسْلَك الـمَوْضُوعاتِ. عن العجْماوات والجمادات. ولم يُسْمَع بمنْ نبا سَمْعُهُ عن تلك الحكايات. أو أثَّمَ رُوَاتَها في وقت من الأوقات. ثم إذا كانت الأعمال بالنيات. وبها انعِقادُ العقودِ الدينيات. فأيُّ حرج على مَنْ أنْشَأ مُلَحاً للتَّنْبيه. لا للتَّموِيه. ونَحَا بها مَنْحَى التَّهْذِيب. لا الأكاذيب»[221].

يلاحظ الحريري أنْ لاَ إدانةَ تنصبُّ على الـمَثَل، ويستتبعُ ذلك أن **المقامات** التي يصنِّفُها في نفس الإطار النوعي للخرافات، بعيداً عن أن تكون لها أية خاصية تستحق اللوم، فإنها تتضمن مغزىً مفيداً. ورغم كونها تبدو بطريقة غير مباشرة نسيجاً من «الأكاذيب»، فإنها تمتلك هدفاً تعليمياً يفسِّر الصورة التي تظهر بها. لا يُطَالِبُ لها الحريري برتبة الحقيقة التي تجعلها تندرج في صنف السرد الصادق، الذي يَرْوِي أحداثاً وقعتْ بالفعل وينقلها المتكلمُ بأمانة. كلُّ ما يطالب به هو صِدْق على مستوى «النية»، لا على مستوى الوسيلة المستخدمة لتحقيق هذه النية. يقول إنه لم يستهدف «التمويه» بل «منحى التهذيب». في المقامة كما في الخرافة، ليس اللجوء إلى السرد سوى وسيلة لتبليغ مغزى.

---

220. **مقامات الحريري**، ص. 8.

221. **مقامات الحريري**، ص. 8-9.

لكن لماذا اللجوءُ إلى الشكل السردي لتحقيق هذا الهدف ؟ لماذا لم يحاول «التهذيب» مباشرة، أي دون تَوْسِيطِ السرد، الذي يتضمن مُجَازَفَةً بالخديعة، أو على الأقل بالالتباس ؟ يتجنب الحريري وضع هذا السؤال، بَلْهَ الإجابة عليه. لكنه حاضر، في خفوت، في عرضه، ومُظَلَّلٌ بالـمُمَاثَلَةِ التي يقترحها بين المقامة والمثَلِ، مماثَلَةٌ لا تأخذ في الحسبان وظيفةَ السرد من جهة، ومن جهة أخرى طبيعةَ المغزى في كل واحد منهما.

من الواضح أنه يمكن استخراج المغزى من كُلِّ سردٍ مهما كان الصِّنف الذي ينتمي إليه. البحثُ عن العبرة موضوعةٌ من موضوعات الكتابة التاريخية، والأدب السَّردي العربي. غير أنه لاستخراجها، لابد من التأويل : عن طريق تنضيد سلسلة من الأحداث، نُفْضي إلى نتيجة أنَّ هذه الأحداث، بعيداً عن كونها تتجمَّدُ في ورودها مرة واحدة، فهي تتكرَّرُ ؛ وبالتالي، يصبح من الممكن التنبؤ بالمستقبل، لأنه مُتَضَمَّنٌ في الماضي[222]. وبالمقابل، فلا حاجة للتأويل في الخرافة : فهو حاضرٌ صراحةً في شكل حكمة[223]. القصة المروية متبوعةٌ عموماً بنص المبدأ الأخلاقي الذي يحكمها والذي تهدف إليه. وبعبارة أخرى، فهي ليست مدعوةً لذاتها، بل من أجل الحكمة التي تتيح تَفَتُّحَهَا، باعتبارها غايةً مُؤَكَّدةً.

يهدف التأكيد على التعليمية إلى إخفاء الاستعمال الخاص للحكاية وللخطاب الـمَرْوِيِّ. الخاصية الـمُدَانَةُ في **المقامات** ينبغي البحث عنها دون شك في أن الحريري، مؤلفها، يُوهِمُ بأنه ليس هو المتكلم، بل أشخاصاً آخرين رغم كونهم من اختراعه. أنْ يتكلَّمَ مؤلفٌ باسمه، يبدو هذا عادياً تماماً، لكنه حين يجعل شخصيات تتكلم، يبدأ اللَّبْسُ ويَحْدُثُ نوعٌ من الخداع، يتمثل في أن الأصل الدقيق للقول يُطْمَسُ ويَشْغَلُهُ متكلمون آخرون[224]. يُخْفِي المؤلِّفُ صوتَه بنقله إلى شخصياته التي تكتسِبُ، بهذه الخديعة، استقلالاً وحضوراً لا يختلفان عن استقلال وحضور الأشخاص الحقيقيين.

ولأنه لا يستطيع نفيَ هذه التهمة، يبحث الحريري عن مهرب باستحضاره لسَابِقَةِ المثَلِ حيث يُسْنَدُ القولُ لكائنات غير إنسيَّة، والتي يتوارى فيها المؤلِّف خِفْيَةً نتيجة لذلك. ليضرب عصفورين بحجر واحد، فهو يؤكد على المقصد التعليمي لِكِتابِه، مقصد

222. انظر : K. Stierle : «L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire», *Poétique*, 10, 1972, p. 183-184.

223. انظر : S. Suleiman : «Le récit exemplaire», *Poétique*, 32, 1978, p. 474-475.

224. انظر فيما سبق، ص. 126-129.

يُشَكِّلُ السِّمَةَ الصريحة لِلْمَثَلِ. إن استدلاله هو على صورة قياس إضماري يمكن صَوْغُهُ كالتالي : الـمَثَلُ ليس قابلاً للإدانة ؛ وكتابي يُشْبِهُ الـمَثَل ؛ إذن فكتابي ليس قابلاً للإدانة. ولكون المقدمة الصغرى ليس مُبْرَهناً عليها، فإن الاستدلال تمويهِيٌّ. يريد الحريري إخفاء الطابع القابل للإدانة في مشروعه ؛ والنتيجة هي ليلٌ مدلهمٌّ تختفي فيه كل المعالم.

رأينا آنفاً أن ابن شرف وابن بطلان وابن ناقيا يربطون بين تآليفهم وبين الـمَثَل. التَّرَابُطُ مَقْبُولٌ على مستوى «الحكاية» : **كليلة ودمنة، أحاديث** ابن شرف، **دعوة الأطباء** لابن بطلان، **مقامات** ابن ناقيا و**مقامات** الحريري تنتسب إلى النَّمَطِ نفسه من الخطاب المرويِّ. لكن لا الحريري ولا أيٌّ من سابقيه لم ينزلوا إلى المستوى الأدنى ليميزوا المقامة (أو المأدبة أو الحديث) عن الـمَثَلِ. كان من مصلحتهم الإبقاء على الخَلْطِ لِيفْلِتُوا من تهمة الكذب.

أنواع السّرد

هذه الطريقة في الرؤية، أو بالأحرى التعامي المقصود، لم يفلت عن فطنة ابن الخشَّاب، الذي يَتَحَرَّكُ في الظَّلام بسهولة ويتعرّفُ حتماً على الألوان. فإذا كان الحريري يخلط بينها فإن ابن الخشاب يميزها ويُعَيِّنُ لكلِّ نوع الموقعَ الذي يستحقه. يُلاَحظُ في نقده للمقتطف الذي أوردناه أعلاه من مقدمة الحريري : «لو أمسَكَ عن هذا الفصل لأُمْسِكَ عنه، ولكن غمر الزاري عليه في وضع المقامات وجهله والمندد عليه بأن ما اعتمده من وضع المقامات من مناهي الشرع مصيبٌ من هذه الجهة، وابن الحريري[225] في الاحتجاج عليه بما ساقه من كلامه في هذا الفصل غالط أو مغالط، إذ كان ما احتج به من الموضوعات على ألسنة العجماوات والجمادات لا يشبه ما أخذ فيه من ذكر الحارث ابن همام وأبي زيد السروجي، لأن ما ذُكر من ذلك في الكتاب المعروف ب**كليلة ودمنة** أو **حكايات السندباد** موضوعةٌ وضع الأمثال لتفيد[226] الحزم والتيقظ، وتنبه على مواضع الزلل في الرأي لأخي الغفلة، وتعطي التجربة لذي الغرة، ولذلك وضعت الأمثال. وقد قيل في حدِّ المثل إنه القول الوجيز المرسل لِيُعْمَلَ عليه. وقد ضرب الله الأمثال في كتبه المنزلة على أنبيائه عليهم السلام بما يخرج عن هذين الضربين ويجل عن التشبه بهما ما

225. يسمى ابن الخشاب الحريري : «ابن الحريري».

226. المثَلُ في العربية يعني الخرافة والأمثولة والشخصية المثَليَّة.

في **كليلة ودمنة** وما جرى مجراه، فإنه بمجرد التجربة لا يلتبس فيه صدق بكذب، إذ كان في خروجه عن المألوف ومباينته المعروف ظاهراً لكل أحد، لأن الأسد لا يخاطب الثعلب على الحقيقة ولا النمر الشجرة ولا القرد السلحفاة ولا الحمام الشاة. إذا أخبر به مخبر لم يلتبس بصدق فعلم المقصود به بديهة. والإخبار عن الحارث والسروجي ممكنٌ أن يكون مثله، وإن لم يكن ذلك فهو كذب لا محالة يلتبس مثله بالصدق، إذ غير مستحيل في العرف والعادة أن يوجد في الناس داهية يُكْنى أبا زيد ويكون من سروج ويكون من البلاغة والخلاص والتصرف في أبواب الحيَل في المتعارف ما حكى الحارثُ بن همام عنه. وكذلك وجود الحارث واتفاق اجتماعه مع أبي زيد على ما وصف ابن الحريري. فهذا يشبه الصدق ويدخل تحت إنكاره، فهو كذب لأن واضعه لا يدَّعي صحته. والأول لا يشبه الصدق من وجه فأمره غير مخيل. وقد بان أنه غالط في التمثيل أو مغالط[227]».

وكما نرى، لا يقبل ابن الخشاب استدلال الحريري، مكتشفاً فيه غلطاً، أو مغالطة، تنكشفُ حين البحث عن الفرق بين المقامة والمثَل.

المثل «مرسلٌ لِيُعْمَلَ عليه»، غايته تبليغُ حِكْمَةٍ وحث المخاطب أن يلتزم بها في فعله[228]. يمكنه لذلك أن يتجاهل القوانين الحتمية لعالم التجربة، ومن أهمها أن الحيوانات لا تتواصل فيما بينها عن طريق اللغة المنطوقة. إنَّ خَرْقَ «المألوف ومباينة المعروف» تمليه ضرورةٌ مُلاَزِمَةٌ للمَثَل الذي يجب أن يكون خارقاً كي تنبثق الحكمة التي هي عِلَّةُ وجوده، وتفرض نفسها. انطلاقاً من هذا فمن نافلة القول التساؤل إنْ كان ما يقوله حقيقة أو كذباً. الكاذب يحاول الخداع ويجهد في الإقناع بأن أقواله تطابق الحقيقة. إنه يتجنب أنَّ يكتشف أحدٌ لُعْبَتَهُ، أو يوحي بأنه يستغل تصديق المستمع. ويُعْنَى أشدَّ العناية أنْ لا يكون لدى هذا الأخير أيُّ شك في صدقه. الـمَثَل كاذب من صنف آخر. بعيداً عن ادِّعاء أنه يسرد الحقيقة، فهو يقول صراحة : أنا أكذب، لا تأخذوا بحرفية ما أقول، لا تتوقفوا كثيرا عند معْناي الأول، لستُ إلا تخييلاً ضبابياً.

درس الجرجاني نمطاً من الشعر يتميز بـ «الكذب». هذا مثال عنه :

فالشَّمسُ عندَ غُرُوبِها تَصْفرُّ مِنْ فَرَقِ الفِرَاقِ[229]

---

227. **مقامات الحريري**، «الملحق»، ص. 4-5. [أوردنا النص كما جاء في الطبعة المعتمدة. المترجم].

228. يهدف المثَلُ للتأثير على المخاطَب، انظر : K. Stierle, art. cit., p. 183 ; Suleiman, art. cit., p. 469.

229. **أسرار البلاغة**، ص. 224.

صفْرة الشمس ظاهرةٌ تُفَسِّرُهَا أسبابٌ طبيعية، لكن الشاعر يتخيل سبباً آخر : الحسرة التي تشعر بها الشمس «لأنها تفارق الأفق الذي كانت فيه أو الناس الذين طلعت عليهم[230]». صار «الكذب» من الظهور بحيث لم يعد كذباً. يدرك المتلقي ذلك فوراً لأن الشاعر «يثبتُ فيه أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويَدَّعِي دعوى لا طريق إلى تَحْصِيلها[231]». يتعلق الأمر بنمط من الشعر يتميز **بالتخييل**. للتخييل مظاهر عدة أبسطها هو **حُسْنُ التَّعْليل**، الذي يكون حين يقدِّمُ الشاعر مكان التفسير الـمُتَعَارَفِ عليه، تفسيراً خيالياً وغير مألوف. إذ ذاك ينتقل المتلقي إلى عالم عجائبي حيث لَمْ يَعُدْ يُحِسُّ بثقل القوانين الطبيعية، حيث الهواء والنجوم والنبات ذات روح وتستشعر العواطف ذاتها التي يستشعرها البشر. إنه يَتَقَبَّلُ بتسامح وتساهلٍ إدِّعَاءَات الشاعر، وهو يعلم أنها تخرق حقائق راسخة. حسن التعليل مقبول «ما تَرَكَ المضايَقة، وأخذ بالمسامحة، ونظر إلى الظاهر، ولم يُنقِّرْ عن السرائر[232]». هذا الرضا عن مقدمة فاسدة هو الموقف الذي يتخذه كذلك متلقي الخرافة، فهو يتقبل عن طيب خاطر بأن الحيوانات تستعمل في تواصلها لغةَ البشر.

يورد ابن الخشاب، خلال عرضه للمثل، ثلاثة نصوص : **كليلة ودمنة**، والمثل القرآني، و**حكاية السندباد**، ولكون ملاحظاته تظل شديدة الإيجاز، فليس من الممكن معرفة ما إذا كان يقيمُ اختلافاً في الطبيعة، أو في الدرجة (الصفة) فحسب، بين المَثَل الديني والمَثَل غير الديني[233]. كُلُّ ما يُؤَكِّده، هو أن المَثَل القرآني في رتبة أسْمَى.

ولعلّ من المفيد الإشارة إلى أن المقصود ب**حكاية السندباد، لا حكايات السندباد البحري** المشهورة، بل كتاباً يُنْسَبُ إلى الهند أو الفرس قد تُرجم إلى العربية في وقت مُبَكِّر وذكره المسعودي وابن النديم، وكان يُسَمَّى بأسماء مختلفة : **سندباد نامه**، أو **كتاب السندباد**، أو **كتاب سندباد الحكيم**، أو **كتاب الوزراء السبعة والغلام وامرأة الملك**[234]، وهو حافلٌ بالحكايات المَثَلِيَّة، وقد دخل إلى مجموع حكايات **ألف ليلة**

230. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

231. المصدر نفسه، ص. 221.

232. المصدر نفسه، ص. 222.

233. عن المثل في القرآن، انظر :
J. Wansbrough : *Quranic Studies*, Oxford University Press éd., 1977, p. 239-242 ; M. Arkoun : «Lecture de la sourate 18», *Annales*, 3-4, 1980, p. 427.

234. انظر : د. أمين عبد المجيد بدوي : **القصة في الأدب الفارسي**، دار المعارف القاهرة، 1964، ص . 333-328.

وليلة تحت عنوان «قصة الملك وولده والجارية والوزراء السبعة[235]».

الأحداث المروية في **المقامات** تحترم، حسب تعبير ابن الخشاب، «المتعارف». إن أفعال الحارث وأبي زيد لا تُشَكِّلُ خَرْقاً للقواعد الـمُتَحَكِّمَة في عالم التجربة. الحكاية المروية لا تُنَاقِضُ مُعْطَيَات التجربة، ومَعِيشَ القارئ الذي لا يجد فيما يقرأ أي مؤشر على «الكذب». نقول مع المؤلفين العرب إن حقيقة قضية ما تتعلق بشرطين : الأول موضوعي، مرتبط بتطابق القول مع الوقائع ؛ والثاني ذاتي، متعلق بتطابق القول مع مُعْتَقِد المتكلم[236]. في تنميط السرد الذي رسَم ابنُ الخشاب خطوطه الأولى، هناك مكانٌ ليس فحسب للمَثَل (الذي يُشْهِرُ كذبه)، والسرد الكاذب (الذي يُخْفِي كذبه)، ولكن أيضاً، ضمنياً، للسرد المطابق للحقيقة، الذي يحترم شَرْطَي الصِّدق. السرد الكاذب (**المقامات** في هذه الحالة) يعرض كل مظاهر السرد المطابق للحقيقة، لكنه لا يطابق لا الوقائع ولا مُعْتَقَد الذي يرويها. صحيح أن ما يقوله «يشبه الصدق»، لكننا حين نتمعَّنُ جيداً، لن نجد إلا ادعاءات كاذبة. فضلاً عن أن الحريري، كما لاحظ ابن الخشاب، «لا يدَّعي صحة» تأليفاته. ولو كان له رأي مخالف، لكان قد أشار إليه في مقدمته، ولم يلجأ إلى المثَل للدِّفاع عن **المقامات**.

لنتأهب الآن للتعرّف على ما يبدو أنه خديعة. رأينا الخطة الدفاعية للحريري تنهار أمام نقد ابن الخشاب، إن تهمة تأليف كتاب يدخل في «مناهي الشرع» لمْ تُلْغَ. لكن ما الذي كان سيحدث لو أن مؤلِّفنا ادّعى صدق مقاماته، وغيَّر خطَّته، متخلياً عن مُتَّكَإِ المثَلِ لِيُمْسِكَ بمتَّكإِ السرد المطَابق للحقيقة ؟

الـخَدِيعَة

مَا قلناه ليس وهماً. إن ابن بَرِّيٍّ الذي، كما نعلم، يدافع عن الحريري ضد انتقادات ابن الخشاب[237]، يلاحظ ما يلي : «لا معنى لإنكار ابن الخشاب على ابن الحريري في

235. **ألف ليلة وليلة**، II، طبعة بولاق الأولى، 1252 هـ.، ص. 52-86.

236. القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص. 86-88. يميز الجرجاني في **أسرار البلاغة** بين كذب التخييل (ص. 218)، والاعتقاد الفاسد (ص. 306)، والمجاز (ص. 312).

237. انظر فيما سبق، ص. 149.

ذكر أبي زيد السروجي والحارث بن همام فإن أبا زيد السروجي كان موجوداً[238]».

وهكذا تَتِمُّ اللُّعْبة ولم يبق إلا رواية قصة لقاء الحريري وأبي زيد. يروي أصحاب التراجم هذه القصة بروايات مختلفة ؛ سنأخذ الرواية التي نجدها عند ياقوت، والمتوفرة على إسناد يصعد إلى الحريري نفسه : «أبو زيد السروجي كان شيخاً شحاذاً بليغاً ومكدياً فصيحاً، وَرَدَ علينا البصرة فوقف يوماً في مسجد بني حَرَام فسلَّم ثم سأل الناس، وكان بعض الولاة حاضراً والمسجد غاص بالفضلاء، فأعجبتهم فصاحته، وحسن صياغة كلامه وملاحته، وذكر أسْر الروم ولده كما ذكرناه في المقامة الحرامية وهي الثامنة والأربعون. قال : واجتمع عندي عشية ذلك اليوم جماعةٌ من فضلاء البصرة وعلمائها فحكيت لهم ما شاهدتُ، وأنه سمع منه في معنى آخر فصلاً أحسن مما سمعتُ، وكان يُغيِّرُ في كلِّ مسجد زيَّهُ وشكلَهُ، ويُظهرُ في فنون الحيلة فضله، فتعجبوا من جريانه في ميدانه، وتصرفه في تلونه وإحسانه، فأنشأت المقامة الحرامية ثم بنيت عليها سائر المقامات، وكانت أول شيء صنعتُهُ[239]».

تنفلتُ شخصية من عالم التخييل، وتكتسي مظهراً جسدياً، وتشرع، في العالم الواقعي، بتكرار الدور الذي كانت تلعبه في وادي الأشباح ! ويوماً من الأيام، تُصادف مؤلِّفها... ولإتمام اللوحة يُقَال إن المؤلف قد مثَّل نفسه في شخص الراوي، أي أن الحارث يُحِيلُ على الحريري. ولإعطاء وزن أكبر لهذا القول، يُشارُ إلى الحديث القائل : «كلكم حارثٌ وكلكم همَّام» (الحارث يعني «منْ يكسب» وهمام يعني مَنْ «يهم بحاجته»[240]). لم يفعل الحريري شيئاً إذاً سوى اقتراض اسم مستعار شَفَّاف (على المستويين الصوتي والدلالي) لِيُسَمِّيَ نفسه.

---

238. **مقامات الحريري**، «الملحق»، ص. 5.

239. **معجم الأدباء**، XVI، ص. 263. يورد ابن خلكان رواية مختصرة يصعد بها إلى أحد أبناء الحريري (**الوفيات**، IV، ص. 63-64). ويقدم الشريشي رواية أخرى يظهر منها أن الحريري التقى بأبي زيد في مدينة واسط (**شرح مقامات الحريري**، I، ص. 17). ونقرأ عند ياقوت أن الحريري «بلغه أن صاحبه أبا زيد المطهر بن سلام البصري الذي عمل المقامات عنه قد شرب مسكراً»، فكتب إليه أبياتاً ينهاه فيها عن الشراب (**معجم الأدباء** XVI، ص. 261-262). لنلاحظ أن أبا زيد المُشار إليه هنا هو منُ البصرة، في حين أن أبا زيد في **المقامات** من سروج. القفطي (**إنباه الرواة على أنباه النحاة**، III، ص. 276) يذكر أن اسم أبي زيد هو المطهر بن سلار (أو سلاَّر بالتشديد) البصري، وأنه كان نحوياً نابهاً وكان من تلامذة الحريري... لِنُشرْ بهذا الصدد أنه قد كُشف عن هوية مُحِبّ الخمرة الذي يبتزُّ منه أبو زيد مالاً في المقامة الثامنة والأربعين (انظر الشريشي، **شرح المقامات**، IV، ص. 240).

240. الشريشي، **شرح المقامات**، I، ص. 27؛ ابن خلكان، **وفيات**، IV، ص. 65 ؛ انظر كذلك :
S. de Sacy, *Chrestomatie arabe*, Paris, 1827, tome 3, p. 175.

الغائبُ الكبير عن لعبة الشفافية هذه هو الهمذاني، أو، إن شئنا، نوع المقامة الذي يُحَدِّد سِمَات كلاَ الشخصيتين الرئيسيتين. من الـمُدْهِشِ ملاحظة هذا النسيان لواحد من أهم ضغوط النوع الذي جعل الحريري يبني شخصيتيه على نموذج الهمذاني[241]. لكنه كان من اللازم، لإزاحة تهمة الكذب عن الحريري، تحدِّي التقليد الأدبي وتأكيد وجود أبي زيد. هذا الدفاع لم يُرْضِ الجميعَ. يلخِّصُ المؤرخُ ابن كثير النقاش متحاشياً، تبعاً لعادة يشترك فيها مع كثير من زملائه، أن يبدي رأيه : «وقد قيل إن أبا زيد والحارث بن همام لا وجود لهما، وإنما جَعَلَ هذه المقامات من باب الأمثال، ومنهم من يقول : أبو زيد بن سلام السروجي كان له وجود، وكان فاضلاً، وله علم ومعرفة باللغة. فالله أعلمُ[242]». الرأيان اللذان يوردهما ابن كثير يخدمان قضية الحريري : ليس هناك «كذب» إذا كانت **المقامات** موضوعة في إطار التبعية للمَثَل، أو للسرد المطابق للحقيقة. لا يشير ابن كثير مطلقاً إلى إمكانية انتساب **المقامات** إلى السرد الكاذب، كما عرَّفَهُ ابن الخشَّاب. هذا النمط الأخير من السرد من الهامِّ اعتبارُهُ لاسيما وأن كتاب الحريري بطله محتالٌ مختصٌّ في رواية الحكايات الكاذبة.

يرتسم النقاش حول «الكذب» بشكل مِرْآوِي في نص **المقامات** ذاته. أبو زيد، طوال تجواله، يتظاهر بغير حقيقته ويروي حكايات كاذبة لمستمعين يُغَشِّي أعينهم ويجعلهم يقومون بأفعال لسبب يجهلونه. ما قد يبدو غريباً، هو أن الحريري متَّهمٌ بالكذب في حينٍ أنه لم يتوقف عن أن يفضح، في كتابه، أكاذيب أبي زيد، ويشير بأصبع الاتهام إلى الكذَّاب المحترف ويرفع الحجب عن أحابيل كلامه، محذِّراً بذلك من أشكال السراب التي يثيرها. لكن هنا يُؤلمُ الـجُرْحُ، إذْ أن فَضْحَهُ للكذب، يعني أنه يجعل نفسه في وضع مريح، ويرقى بكلامه عن الشك. إن المؤلِّف الذي يُعرِّي أحابيل الكذب هو نفسه الذي يُولِّدُ لدى القارئ وهماً لا يُقْهَر. يُحَقِّقُ الحريري، على مستوى ثان، ما حققه بطله على مستوى أول بتنكُّراته وأقواله الواهية. تشخيص الكذب والكذَّابين هو آمن وسيلة للكذب والإيهام حول النوايا.

241. من الغريب أن القدماء لم يحاولوا إرجاع الشخصيتين الرئيسيتين للهمذاني إلى نماذج واقعية.

242. **البداية والنهاية**، XII، ص. 192 (لاحظ الاسم الذي يسمي به ابن كثير أبا زيد وقارن بالإسم الذي يورده القفطي).

خاتـمة

يقال (والضمير يعود على أغلب هؤلاء، مستشرقين وعرباً، الذين درسوا الحريري والهمذاني منذ أكثر من قرن) إن المقامات، بغض النظر عن ثروتها اللفظية (وهي ثروة يُحْكَمُ عليها، فضلا عن ذلك، بكونها مشبوهة)، ليست لها إلا أهمية هزيلة. هذه طريقة غير صريحة للتَّسَتُّر على تفاهة التحليل وإسقاط عيِّ القارئ على الأعمال التي يقوم بدراستها ! إن أحد الأسباب التي دفعتْنَا للشروع في هذا العمل كان رغبة المساهمةِ في إزالة هذه الفكرة المسبقة التي تحجبُ حيِّزاً كاملاً من الأدب الكلاسيكي.

تمثَّل عملنا، في خطوطه الكبرى، في بَسْطِ معنى بعض الكلمات : المقامة، الحكاية، المثَل، الجدُّ، الهَزْل، السُّخْفُ، الصدق، الكذب، المناظرة، الموازنة، المعارضة، إلخ.

كان عملنا في البداية ينحصر في تحديد معنى كلمة **مقامة**، والأسباب التاريخية لنجاحها في القرن الرابع، وكيفية استعمال الهمذاني لها. فظهر لنا حينئذ أن بنية المقامة لا يمكن أن تُدْرَس مستقلةً عن بنية القصيدة، التي تروي المسار الذي يقوم به الشاعر بحثاً عن الممدوح، وتخبرنا، على طريقتها، بالوضع الذي آل إليه هذا الشاعر ذاته في الإمبراطورية العبَّاسية الـمُجَزَّأَةِ. غير أن أشكالاً أخرى من السرد بدا لنا أنها ذات علاقة بالمقامة : السرد الذي يروي حواراً بين قِرْدِ ووسيلة نقله البحرية، الغَيْلم ؛ وسرد الوزراء السبعة أمام الملك؛

وسردٌ يتحدث عن الشمس المريضة بسبب فكرة أنها ستفارق الكائنات التي كانت قد غمرتها بنورها وأحاطتها بدفئها ؛ والسرد الذي تتواجه فيه شخصيات تستمد متعةً كبيرة من المناقضة ومناقضة الذات... والتحليل المعجمي بدوره هيَّأَ لنا مفاجآت سارة. وهكذا ففي أحد منعطفات استدلالنا، ميزنا المقامة باعتبارها نوعاً، والمقامة باعتبارها نمطاً خطابياً، مما أتاح لنا التطرق، بطريقة مُرْضِيَةٍ إلى حد ما كما نعتقد، لمشكلة تسمية النصوص وتصنيفها.

وفي خلفية المقامات، رأينا شبح **الأدب** يرتسم باستمرار، وحاولنا أن نحيط بهذا المفهوم بِفَحْصِ الأنساق التي يقوم عليها. ربما كان من الصائب أيضاً التطرق إليه بطريقة سلبية، انطلاقاً من الأنساق المشتَغلة في الأدب العربي المعاصر. وسنكتشف آنذاك أنه رغم بعض المخلفات، فقد تحجَّرَ **الأدبُ** ولم يعد متداولاً (إن دولته قد دَالَتْ). وللاقتناع بذلك، لنلحظ أهم أنساقه. النسق اللغوي : لقد تمَّ هجْرُ قسم كبير من معجم **الأدب** ؛ ولم تعد تُحْيِيه إلا بعض العقول الملتصقة بالقديم والمتصفة بالحنين إلى الماضي وبالحذلقة. النسق البلاغي : مَنْ يفكر اليوم في الكتابة سجعاً واستعمال الجناس وما يُقْرَأ طرداً وعكْساً ؟ نسق الأمثال : إن معرفة الأمثال التي نجدها عند الميداني أو الحريري لم يعد أحد يستشهد بها (فضلاً عن أن الاستشهاد لم تعدْ له سمعة طيبة) ؛ ويصعب جداً تخيُّلُ صورة أدبية تكثر فيها أسماء الأعلام المرتبطة بالأمثال. النسق الوعظي : لا مكان في منظومة الأنواع المألوفة لدينا للموعظة ؛ لا يعني هذا أن الخطبة الوعظية قد اختفتْ، بل يعني ذلك أنها قد هَجَرَتْ المجال الحالي للأدب.

إذن ماذا بقي من **الأدب** ؟ أنقول إنه قد افتقر واسْتُفْرِغَ تدريجياً من مادته ؟ لا ينبغي أن نتوجه بتفكيرنا هذه الوجهة، إلا إذا كان بالإمكان رؤية ما أُقِيمَ على أنقاض **الأدب**، أي *Littérature* [الأدب بمعناه الحديث][1]. الأدب بمعناه الحديث هو الذي بانسلاله شيئاً فشيئاً إلى الثقافة العربية، قد طردَ الأدب بمعناه القديم ؛ لا الكلمة، بل ما تدل عليه الكلمة. ظلت كلمةُ الأدب حيَّة، لكنها صارتْ تعني *Littérature*.

ماذا نصنع بالمقامة ؟ ماذا نصنع **بالأدب** ؟ طريقان (متكاملان) ينفتحان أمام العرب. يدعو أولهما إلى تجديد النصوص القديمة في ضوء الأسئلة الجديدة التي

---

1. إضافة توضيحية من المترجم، وهو ما نفسر به كلمة *Littérature*.

تطرحها العلوم الإنسانية ؛ وثانيهما يدعو إلى إعادة كتابة هذه النصوص ذاتها، كما أعاد آخرون كتابة **الأوديسيا** و**أوديب ملكاً** و**الإنجيل**. إن **المعارضة**، العزيزة على القدماء، يمكن أن تكشف عن خصوبة كبرى إذا هي أفْضت إلى محاكاة خلاَّقة، لاستعمالنا الخاص. وأخيراً، يلزم البحث في هذا التحول الثقافي الذي قَلَبَ، انطلاقاً من القرن التاسع عشر، الأدب بمعناه القديم إلى الأدب بمعناه الحديث. ولأن الإنسان لا يصفِّي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، فسيكون مفيداً الانكباب على هذا التحول والقيام بجرْدٍ لما كسبتْه الثقافة العربية (أو خسرته) في هذا التحول.

معجم المصطلحات
(حسب المدخل العربي)

المصطلح	Terme
أحجية	Énigme
أدب (بمعناه القديم)	Adab
أدب (بمعناه الحديث)	Littérature
إسرائيليات	Traditions juives
أضداد	Mots ambivalents
إغراب	Singularisation
أفق انتظار	Horizon d'attente
أنموذج	Modèle
إوالية	Mécanisme
پاروديا	Parodie
تخييل	Fiction
تعرُّف	Reconnaissance
تورية	Expression amphibologique
جِدّ	Style élevé, Sérieux
جناس	Anagramme
حاكية	Imitateur
حسن التعليل	Étiologie fantastique
حكاية	Mimésis, imitation
حمق	Sottise
خبر	Tradition
خرافة	Fable
خيار	Alternative
راوي (المقامة)	Narrateur
سرد	Récit, narration
سرقات	Plagiats
سخف	Frivolité
شرح	Commentaire
صورة الشخص (پورطري)	Portrait

عالم تخييلي .... Diégèse

قائم بالسرد .... Narrateur
قاصّ .... Conteur, sermonnaire
قصيدة .... Ode
قواعد .... règles

كدية .... Geuserie

لغز .... Énigme

مأدبة .... Banquet
متلقي السرد .... Narrataire
مَثَل .... Exemple, proverbe
محاكاة ساخرة .... Parodie
مُسَارَّة .... Initiation
مضارع .... Imparfait de répétition

معنى جزئي («موتيف») .... Motif
مكدي .... Gueux
ملفوظ .... Énoncé
مناظرة .... Débat
موازنة .... Parallèle

نسق .... Code
نسق ثقافي .... Code culturel
نمط خِطابي .... Type de discours
نمط مثالي .... Type idéal
نوع .... Genre
نوع جامع .... Méta-genre

هزل .... Style bas, Plaisant

وعظ .... Parénèse
صورة الشخص الأدبية .... Portrait

المراجع

1. مؤلِّفو المقامات

لم نذكر في هذه القائمة إلا المؤلفين الذين درسناهم أو استشهدنا بهم، ونجد في كتاب بلاشير وماسنو : **الهمذاني، مختارات من المقامات**، باريز، 1957 (باللغة الفرنسية) قائمة بسبعة وسبعين من مؤلفي المقامات، ص. 123-129 ؛ ونجد كذلك في الكتاب نفسه قائمة بطبعات وترجمات **مقامات** الهمذاني، ص. 130-132.

الهمذاني : **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني**، تقديم وشرح محمد عبده، بيروت، الطبعة الرابعة، 1957.

ابن شرف القيرواني : **مسائل الانتقاد** (النص العربي مصحوباً بالترجمة الفرنسية)، تحقيق شارل پيلا، الجزائر 1953.

ابن بطلان : **دعوة الأطباء**، تحقيق بشارة زلزل، الاسكندرية، 1901.

ابن ناقيا : **مقامات الحنفي وابن ناقيا وغيرهما**، استانبول، 1331 (اختصرنا العنوان إلى : **مقامات ابن ناقيا**).

الحريري : **مقامات الحريري**، تحقيق وشرح دي ساسي، باريس الطبعة الثانية (الطبعة الأولى : 1821-1822)، مع مقدمة لرينو ودورنبرغ، 1847-1853.

مقامات الحريري، القاهرة، 1326.

النعماني، أبو طلحة بن أحمد : مؤلِّف مقامة أوردها عماد الدين الأصبهاني في **خريدة القصر**، قسم العراق، تحقيق محمد بهجت الأثري، بغداد، 1964، ص. 3-51.

الزمخشري : **شرح مقامات الزمخشري**، بيروت، 1312.

ابن مُحْرِز الوهراني : **منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش، القاهرة، 1968.

السيوطي : **المقامات السيوطية**، طبعة حجرية، د. ت، د. م.

الورغي، محمد بن أحمد : **مقامات الورغي ورسائله**، تحقيق أحمد الجيزاني، تونس، 1972.

2. المصادر

ابن أبي أصيبعة : **عيون الأنباء**، تحقيق نزار رضا، بيروت، 1965.

ابن الأثير : **الكامل في التاريخ**، بيروت 1966.

ابن الجوزي : **أخبار الحمقى والمغفلين**، بيروت، د. ت.

ابن الخشاب : **الاستدراكات على مقامات الحريري وانتصار ابن بري**، استانبول 1328 (وطبع ملحقاً **بمقامات الحريري**).

ابن خلدون : **المقدمة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1967.

ابن خلكان : **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1975.

ابن خير الإشبيلي : **فهرسة ابن خير**، تحقيق كوديرا وريبيرا، بيروت 1963.

ابن رشيق : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن شهيد : **رسالة التوابع والزوابع**، تحقيق بطرس البستاني، بيروت 1967.

ابن طباطبا : **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة 1956.

ابن الطِّقْطَقَى : **الفخري في الآداب السلطانية**، تحقيق م. م. إبراهيم وعلي الجارم، القاهرة، د. ت.

ابن العماد : **شذرات الذهب**، القاهرة، 1350.

ابن قتيبة : **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة 1967.

ابن قتيبة : **عيون الأخبار**، القاهرة، 1963.

ابن القفطي : **تاريخ الحكماء**، تحقيق ج. ليبرت، ليبزج، 1903.

ابن كثير : **البداية والنهاية**، بيروت، 1966.

ابن المقفع : **كليلة ودمنة**، دار الشروق، بيروت، 1973.

ابن منظور : **لسان العرب**، بيروت، 1956.

أبو المطهر الأزدي : **حكاية أبي القاسم**، تحقيق آدم ميتز، هيدلبرغ، 1902.

أبو نواس : **الديوان**، تحقيق أحمد الغزالي، بيروت، 1953.

الباقلاني : **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، 1964.

البيهقي : **المحاسن والمساوئ**، تحقيق م. أ. إبراهيم، القاهرة، 1961.

الثعالبي : **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1377.

الجاحظ : **البخلاء**، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، د. ت.

الجاحظ : **التاج في أخلاق الملوك**، دار الفكر - دار البحار، بيروت، 1955.

الجاحظ : **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960.

الجاحظ : **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1938-1945.

الجرجاني، عبد القاهر : **أسرار البلاغة**، تحقيق رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

الجرجاني، عبد القاهر : **دلائل الاعجاز**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1969.

الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز : **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، القاهرة، د. ت.

الجوبري : **المختار في كشف الأسرار**، د. م.، د. ت.

الحريري : **درة الغواص**، استانبول، 1299.

الحريري : **ملحة الإعراب**، تحقيق ليون بينتو (النص العربي مصحوباً بترجمة فرنسية)، باريز، 1904.

الحصري : **زهر الآداب**، تحقيق زكي مبارك، الطبعة الرابعة، بيروت، 1972.

السبكي : **طبقات الشافعية**، القاهرة، 1324.

الشريشي : **شرح مقامات الحريري البصري**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة 1952-1953.

الغزالي : **إحياء علوم الدين**، القاهرة، 1933.

قدامة بن جعفر : **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، الطبعة الثانية، 1963.

القزويني : **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، الطبعة الرابعة، 1975.

القفطي : **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1950-1955.

القلقشندي : **صبح الأعشى**، القاهرة، 1919.

المسعودي : **مروج الذهب**، تحقيق وترجمة للفرنسية لمينار وپاڤيه، باريز، 1861-1877.

المقدسي : **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، تحقيق دي غويه، المكتبة الجغرافية العربية، المجلد الثالث، ليدن، 1967.

الميداني : **مجمع الأمثال**، القاهرة، 1352.

الهمذاني : **الديوان**، تحقيق أ. رضوان وم. شكري، القاهرة، 1903.

الهمذاني : **الرسائل**، منشورة تحت عنوان : **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان** (اختصاراً : **رسائل بديع الزمان**)، مع شرح لإبراهيم الأحدب الطرابلسي، طبعة يحيى الفاخوري، المطبعة الكاثوليكية، د. ت.

ياقوت : **معجم البلدان**، بيروت، 1955-1957.

ياقوت : **معجم الأدباء**، تحقيق أحمد فريد رفاعي، القاهرة، 1936-1938.

3. دراسات عن الأدب والفكر العربيين

إقبال، أحمد : **مكتبة الجلال السيوطي**، دار المغرب، الرباط، 1977.

الشكعة، مصطفى : **بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية**، القاهرة، 1959.

ضيف، شوقي : **المقامة**، القاهرة، 1954.

عباس، إحسان : **ملامح يونانية في الأدب العربي**، بيروت، 1977.

عبده، محمد : مقدمة **مقامات الهمذاني**.

عبود، محمد : **بديع الزمان الهمذاني**، بيروت، 1954.

فك، يوهان : **العربية، دراسة في اللغة واللهجات والأساليب**، ترجمة د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.

الكك، ڤكتور : **بديعات الزمان**، بيروت، الطبعة الثانية، 1971.

مبارك، زكي : **النثر الفني في القرن الرابع الهجري**، القاهرة، د. ت.

متز، آدم : **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع**، ترجمة عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، 1947.

ياغي، عبد الكريم : **رأي في المقامات**، بيروت، 1969.

Arkoun, M. : *Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IVè/Xè siècles : Miskawayh philosophe et historien*, Paris, 1970, Vrin éd.

Arkoun, M. : *Essais sur la pensée islamique*, Paris, 1973, Maisonneuve éd.

Arkoun, M. et autres : *L'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval*, actes du colloque tenu au Collège de France en mars 1974, Paris, 1978, Jeune Afrique éd., diffusé par Sindbad.

Bencheikh, J. E. : *Poétique arabe*, Paris, 1975, Anthropos éd.

Blachère, R. : *Etude sémantique sur le nom Maqâma*, in *Machriq*, 1973.

Bonebakker, S. A. : *Some early definitions of the tawriya and Safadi's Fadd al-khitâm 'ani-l-tawriya wa-l-istikhdâm*, Paris, 1966, Mouton éd.

Borockelmann, C. : «*Makâma*», in *E. I.*, III, p. 170-173.

Brunschvig, R. : «Problème de la décadence», in *Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam*, Paris, 1956, Maisonneuve et Larose éd.

Cahen, C. : *L'Islam, des origines au début de l'empire ottoman*, Paris, 1970, Bordas éd.

Dumas, C. : *Le héros des maqâmât de Harîrî*, Alger, 1917.

Ettinghausen, R. : *La peinture arabe*, Genève, 1977, Skira-Frammarion éd.

Gabreielli, F. : «Sulla Hikâyat Abi-l-Qâsim di Abu-l-Mutahhar al-Azdî», in *Rivista degli studi orientali*, XX, 1942.

Geries, I. : *un Genre littéraire arabe : Al-mahâsin wa-l-masâwi'*, Paris, 1977, Maisonneuve et Larose éd.

Goldziher, I. : Muhammedanishe Studien, Halle, 1889-1890 ; traduction partielle par L. Bercher in *Etudes sur la tradition islamique*, Paris, 1958, Adrien-Maisonneuve éd.

Grunebaum, G. von : *Kritik und Dichtkunst,* Wiesbaden, 1955.

Grunebaum, G. von : *L'Islam médiéval*, Paris, 1965, Payot éd.

Hamori, A. *On the art of medieval arabic literature*, Princeton University Press, 1974.

Huart, C. : «Les séances d'Ibn Nâqiyâ» in *Journal asiatique*, 10è série, tome XII, 1908.

Macdonald, D. B. : «Kissa», in, *E. I.*, 1101-1104.

Massé, H. : "Du genre littéraire «débat» en arabe et en persan», in *Cahiers de civilisation médiévale*, IV, 1961.

Mez. A. «Introduction» à Hikâyat Abi-l-Qâsim d'Abu-l-Mutahar al-Azdî.

Mez, A. : *Die Renaissance des Islams*, traduit de l'arabe par Abû Rida, Le Caire, 1947.

Miquel, A. : *La Géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du XIè siècle*, Paris, La haye, 1967, Mouton et Cie éd.

Miquel, A. : «Une géographe arabe à la campagne» in *L'Arc*, 72, 1978.

Mubârak, Z. : *La prose arabe au IVè siècle de l'hégire*, Paris, 1931.

Pellat, Ch. : «Hikâya», in *E. I.* [2], III.

Reinaud, M. et Derenbourg, M. : «Introduction à la seconde édition des *Séances de Harîrî.*

Renan, E. : «Les Séances de Harîrî», *Essais de morale et de critique*, Paris, 1859, Calmann-Lévy éd.

Sacy, S. de : *Chrestomatie arabe*, Paris, 1829-1827.

Sacy, S. de : *Anthologie gramaticale arabe*, Paris, 1829.

Trabulsi, A. : *La critique poétique des Arabes*, Damas, 1955.

4- دراسات أخرى

Bakhtine, M. : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, 1970, L'Age d'homme éd.

Bakhtine, M. : *L'œuvre de François Robelais*, Paris, 1970, Gallimard éd.

Barthes, R. : *S/Z*, Paris, 1970, Le Seuil éd.

Barthes, R. : «L'analyse structurale du récit», in *Exégèse et herméneutique*, Paris, 1971, Le Seuil éd.

Birge-Vitz, E. : «Type et individu dans l'«autobiographie» médiévale», in *Poétique*, 24, 1975.

Bremond, C. : *Logique du récit*, Paris, 1973, Le Seuil éd.

Curtius, E. R. : *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, 1956, P.U.F. éd.

Derrida, J. : «La mythologie blanche», *Poétique*, 5, 1971.

Derrida, J. : *La dissémination*, Paris, 1972, Le Seuil éd.

Durand, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1960, P.U.F. éd.

Dupont-Roc, R. : «Mimésis et énonciations», in *Ecriture et théorie poétique*, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1976.

Foucault, M. : *L'ordre du discours*, Paris, 1971, Gallimard éd.

Gadamer, II. C. : *Vérité et méthode*, Paris, 1976, Le Seuil éd.

Genette, G. *Figures II*, Paris, 1969, Le Seuil éd.

Genette, G. *Figures III*, Paris, 1972, Le Seuil éd.

Greimas, A. J. : *Du Sens*, Paris, 1970, Le Seuil éd.

Greimas, A. J. : *Maupassant, la sémiotique du texte*, Paris, 1976, Le Seuil éd.

Greimas, A. J. : *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, 1976, le Seuil éd.

Hamon, Ph. : «Qu'est-ce-qu'une description ?», *Poétique*, 12, 1972.

Hayman, D. : «Au-delà de Bakhtine», *Poétique*, 13, 1973.

Jolles, A. : *Formes simples*, Paris, 1972, Le Seuil éd.

Lallot, J. : «La memesis selon Aristote et l'excellence d'Homère», in *Ecriture et théorie poétique*, Presse de l'Ecole normale supérieure, 1976.

Le Golff, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, 1969, Le Seuil éd.

Lotman, Ju. M. et Pjatigorskij, A. M. : «Le texte et la fonction», in *Semiotica*, 2, 1969.

Lotman, Ju. M. : «On the metalanguage of a typoligical description of culture», in *Semiotica*, 14 : 2, 1975.

Makarius, L. : «Clowns rituels et comportements symboliques», in *Diogène*, 69, 1970.

Ogibenin, B. L. : «Masks in the light of semiotics», *Semiotica*, 13 : 1, 1975.

Piatigorsky, A. M. and Uspensky, B. A. : «Personological classification as a semiotic problem», in Semiotica, 15 : 2, 1975.

Renou, L. : «L'énigme dans la littérature ancienne de l'Inde», in *Diogène*, 29, 1960.

Stempel, W. : «Aspects génériques de la réception», in *Poétique*, 39, 1960.

Stierle, K. : «L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire», in *Poétique*, 10. 1972.

Suleiman, S. : «Le récit exemplaire», in *Poétique*, 32, 1978.

Todorov, T. : *Les genres du discours*, Paris, 1978, Le Seuil éd.

Todorov, T. : *Symbolisme et interprétation*, Paris, 1978, Le Seuil éd.

Tomachevski, B. : «Thématique», in *Théorie de la littérature*, textes des formalités russes, Paris, 1965, Le Seuil éd.

Uspensky, B. : *Poetik der Komposition*, Suhrkamp Verlag, 1975.

Biëtor, K. : «L'histoire des genres littéraires», in *Poétique*, 32, 1978.

Zumthor, P. : *Le Masque et la lumière*, Paris, 1978, Le Seuil éd.

ببيليوغرافيا تكميلية

[انقضت عشر سنوات على صدور هذه الدراسة، ومنذئذ تكاثرت الدراسات حول المقامات ؛ وقد حاولنا، في إطار هذه الترجمة العربية، الإشارة إلى أهم الدراسات الصادرة خلال تلك الفترة، مقتصرين فيها على ما يرتبط مباشرة بمقامات الهمذاني والحريري.

ع. ش.]

حجاب، محمد نبيه : «ظاهرة المقامات، نشأتها وتطورها»، **حولية كلية دار العلوم**، جامعة القاهرة، 1968.

حمودي، هادي حسن : **المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني**، دار الآفاق الجديدة، بيروت. 1985.

السعافين، إبراهيم : **أصول المقامات**، دار المناهل، بيروت، 1987.

سلطان، د. جميل : **فن القصة والمقامة**، دار الأنوار، بيروت، د. ت.

علي، أحمد : «القصة في مقامات بديع الزمان الهمذاني»، **مجلة الدراسات الأردنية**، الجامعة اللبنانية، بيروت، السنة الثامنة، العددان 1-2، 1966.

عوض، يوسف نور : **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، دار القلم، بيروت، 1979.

فاعور، إكرام : **مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد**، دار إقرأ، 1983.

قميحة، جابر : **التقليدية والدرامية في مقامات الحريري**، دار المعارف، 1984.

كيليطو، عبد الفتاح : **الأدب والغرابة**، دار توبقال، الدار البيضاء، 2006.

كيليطو، عبد الفتاح : **الكتابة والتناسخ**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، 2008.

كيليطو، عبد الفتاح : **الغائب، دراسة في مقامة للحريري**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

مالطي - دوجلاس، فدوى. **بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

مرتاض، عبد المالك : **فن المقامات في الأدب العربي**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

الوراكلي، حسن : «المقامة المشرقية في الأندلس»، مجلة **المناهل**، عدد 3 (1989).

A. F. L. Beeston : "The Genesis of the *Maqamât* Genre", *Journal of Arabic Literature*, II (1971).

A. F. L. Beeston : "Al-Hamadhâni, Al-Harîrî and the *Maqamât* genre", in *Abbasid Belles Lettres (The Cambridge History of Arabic literature)*, Cambridge and C., 1990.

C. E. Bosworth : *The Medieval Islamic Underword, the Banû Sâsân in Arabic Society and Literature*, Leiden, Brill, 1976.

Oleg Grabaar. *The Illustrations of the Maqâmat,* University of Chicago Press, 1984.

James T. Monroe : *The Art of Badi' az-Zamân al-Hamadhâni as Picaresque Narrative*, American University of Beirut, 1983.

J. Mattock : "The Eerly History of the *Maqâma*", *Journal of Arabic Literature*, XV (1984), 1.

D. S. Richards : "The *Maqâmât* of Al-Hamadhânî : General remarks and a consideration of the manuscripts", *Journal of Arabic Literature*, XXII (1991), 2.

Said Bengrad : *La narrativité dans les séances de Hamadhâni*, Thèse de 3è cycle, Paris III, 1984.

Mahmoud Tarchouna : *Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Publications de l'Université de Tunis, 1982.

عبد الكبير الشرقاوي

الغائب

دراسة في مقامة للحريري

(1987)

فليعلم (العاقل) أن لفظَه أقربُ نسَباً منه من ابنه (...) ولذلك تجد فتنةَ الرجُل بشعره، وفتنتَه بكلامِه وكتبِه، فوق فتنتِه بجميع نِعمته.

الجاحظ

استهلال

فيما مضى، اعتبر الحريري وبلا منازع أكبر مؤلف عربي. نالت مقاماته أكبر قسط من التقدير والإعجاب فسهر الناس على شرحها وتفسيرها وترجمتها، ولمدة طويلة نُظر إليها على أنها أهم إنجاز أدبي. لكن حدث ذات يوم ما لم يكن في الحسبان: تلاشت قيمتها فجأة وصارت شبه منبوذة.

يعود السبب ولا شك إلى عنصر خارجي، ذلك أن أفول الحريري تزامن مع اللقاء بالأدب الأوروبي وما نتج عنه من استشراف آفاق جديدة في الكتابة. ليس بالإمكان وضع تاريخ محدد لهذا التحول، لكن سنة 1855 قد تكون علامة دالة، فخلالها نشر اللبناني أحمد فارس الشِّدياق في باريس - وهذا شيء له دلالته ولا يجوز إغفاله - ، سيرة ذاتية بضمير الغائب. أعلن الشدياق على الفور أن القارئ لن يجد في تصنيفه أسجاعا ومحسنات بديعية، وأضاف بلهجة متعالية أنه ما على المولعين بهذه الأمور إلا التوجه إلى مقامات الحريري. هكذا وبعد ثمانية قرون من الرفعة والسمو، شُطب على الحريري بجرة قلم، تم نفيه وبرز إثر ذلك المطالبون بخلافته واحتلال مكانه.

من أجل فهم هذه الظاهرة، لنتساءل لحظة عن موضوع المقامات الحريرية. الغريب في الأمر أنها تتحدث عن الإغارة والسلب، بشتى أنواعه، بدءا بإحالتها على فترة من مسلسل الحروب الصليبية. فبطل المقامات هو أبو زيد السَّرُوجي، نسبة إلى سَرُوج، مدينة سورية

احتلها الفرنج سنة 1100 ؛ نُفي عنها فهام على وجهه، وديدنه خلال تنقلاته السعي جاهدا، بفضل بلاغته وفصاحته، لتوفير أسباب عيشه. ولما انسحب «العُلُوج» من بلدته، عاد إليها وسخر نفسه بالكامل للذكر والعبادة.

وقع الحريري أيضا، تماما كبطله، ضحية حرب صليبية، وان كانت من نوع مختلف، فقد سلبته أوروبا مكانته وجردته من امتيازه. برزت قواعد جديدة، فإذا بالحريري يتحول منذئذ إلى بهلوان يجهد نفسه في القيام بتمارين وألعاب لفظية معقدة وعبثية. وإذا نظرنا إلى الأمر من زاوية أخرى يمكن اعتباره، بمعنى ما، «أوليـپـيا» (Oulipien) قبل الأوان، هو الذي فرض على نفسه تداريب لغوية، فدقق النظر فيَ مَختلف مظاهر فن القول والكتابة وتفحص الإمكانيات التي يوفرها تركيب الحروف العربية الثمانية والعشرين.

هذا الجانب «البلاغي» مرتبط لديه بمشروع سردي استثنائي؛ فما غاب عن كثيرين هو موهبته كقاص، كمنشئ لعالم أسطوري فريد من نوعه. حاولت في كتابي هذا أن أصغي إلى حكاياته، وعلى وجه الخصوص إلى المقامة الخامسة التي بدت لي ذات أهمية قصوى، لسبب يصعب علي تحديده، ولربما كان عملي هذا محاولة لتبيِّنه. ولنكتف بالقول إن المقامة التي حاولتُ الإحاطة ببعض مظاهرها تدور حول غياب، وحول ادعاء وتطاول: تختفي شمس ويظهر مكانها قمر مريب. لكن هل غابت حقا ؟ ألا تظل حاضرة في قرينها الذي تعيره ضوءها والذي ينعكس في نسخة ما تفتأ تنعكس في نسخ أخرى...

عبد الفتاح كيليطو

يناير 2015

وكيف يغفر من نفى عند الإله صوى بري اعظمه لما البرى

فانوي فيما ذكرت ما نوي

[illegible] سأل فهمك فقد عنى أنما [illegible] ولكن افنى فقد حلف ل

تقديم

تبدأ المقامة الحريرية الخامسة بذكر الليل وتنتهي بذكر النهار، فالاحداث المروية تستغرق فترة زمنية تشمل الليل كله وتمتد إلى ما بعد طلوع الشمس؛ بعبارة اخرى : البداية تحت علامة قمر شاحب، والنهاية تحت علامة شمس ساطعة.

هل من الممكن تصور العكس، تصور بداية المقامة تحت حكم الشمس ونهايتها تحت حكم القمر ؟ لا أعتقد، ولا أخال القارئ يعارضني في ذلك. فالبداية تتحدث عن سمر، والسمر مرتبط بالليل لا محالة. هناك سبب آخر : المقامة تروي خداعا يستمر طول الليل ولا ينكشف إلا عند الصباح. الخداع موصول بالليل، بالقمر، أما الصدق فموصول بالنهار، بالشمس.

قلت : من المستحيل، أو من الصعب، تصور العكس، أي ارتباط الصدق والحقيقة بالقمر، وارتباط الخداع والكذب بالشمس. لماذا ؟ لا يتعدى الأمر هنا مستوى الإحساس المبهم، إلا أن العديد من النصوص تؤيده.

في معرض حديثه عن التشبيه، وبالضبط عن تشبيه «الحجة بالشمس»، يقول الجرجاني :

«حقيقةُ ظهور الشمسِ وغيرها من الأجسام أن لا يكون دونها حجاب ونحوه مما يَحُول بين العين وبين رؤيَتها، ولذلك يظهر الشيء لك ولا يظهر لك إذا كنت من

وراء حجاب أو لم يكن بينك وبينه ذلك الحجاب.

ثم تقول إن الشُّبهة نظيرُ الحجاب فيما يُدرَكُ بالعقول، لأنها تَمنع القلبَ رؤيةَ ما هي شبهة فيه كما يمنع الحجابُ العين أن ترى ما هو من ورائه، ولذلك توصف الشُّبهة بأنها اعترضت دون الذي يَرُومُ القلب إدراكه، ويصرف فكره للوصول إليه من صحّة حُكم أو فساده، فإذا ارتفعت الشبهة وحصل العِلْم بمعنى الكلام الذي هو الحجة على صحة ما أدى من الحكم، قيل هذا ظاهر كالشمس، أي ليس ههنا مانعٌ عن العلم به، ولا للتوقُّفِ والشكِّ فيه مساغ، وأن المُنكرَ له إما مدخول في عقله أو جاحدٌ مباهت أو مسرف في العِناد، كما أن الشمسَ الطالعة لا يشك فيها ذو بصر ولا يُنكرها إلا من لا عُذْرَ له في إنكاره»[1].

من يقرأ هذه السطور بتمعن يلمح فيها الحمولة الفكرية نفسها الواردة في مقامة الحريري والصور ذاتها، بحيث إن كلا النصين يمكن اعتباره تعليقاً على الآخر. فعلى سبيل المثال فإن الحجاب الذي يحول دون رؤية الشمس يقابله في المقامة الليل البهيم الذي «رَوَّقَ» أي ضرب رِواقه، والرواق الثوب يُستظل به من الشمس...

كيف جاز لي أن أربط القمر بالخداع والكذب، بينما المشهور عن هذا الكوكب، حسب تعبير الجرجاني، أن «عليه الاعتماد والمعول في تحسين كل حسن، وتزيين كل مزين، وأول ما يقع في النفوس، إذا أريدَ المبالغة في الوصف بالجمال، والبلوغ فيه غاية الكمال، فيقال : وجه كأنه القمر وكأنه فَلقة قمر»[2]؟ حتى وإن اقتنع القارئ بوجود علاقة بين القمر والخداع في المقامة فإنه ربما لن يرى فيها إلا مجرّد صدفة، أو خاصية من خاصيات خيال الحريري.

يبدو لي أن المسألة تتعدى هذا الكاتب، بل يمكن الافتراض بأن للمقامة خلفية تتكون من معتقدات قديمة وثيقة الصلة بعبادة الكواكب. كيفما كان الحال تستوقفني ثلاثة أبيات لابن المعتز يَردُ فيها ذم القمر، أبيات لايمكن إنكار علاقتها بمقامة الحريري، وإن كانت هذه العلاقة لا تظهر لأول وهلة (ولا عجب في ذلك فضوء القمر باهت لا يسمح برؤية الأشياء بوضوح). يقول ابن المعتز مخاطباً القمر :

ياسارقَ الأنوارِ من شمسِ الضُّحَى   يا مُثكِلي طيبَ الكَرى ومُنَغِّصي

1. الجرجاني، ص 66 ؛ كيليطو، 1985 أ، ص 298-301.

2. الجرجاني، ص. 277.

أما ضياءُ الشمسِ فيكَ فَناقِصٌ   وأرى حَرارةَ نارِها لم تَنْقصِ
لم يظْفر التّشبيهُ منكَ بطائلٍ   مُتَسَلِّخٌ بَهَقاً كَلَوْن الأبْرَصِ[3]

«سارق الأنوار» : ليس للقمر نور يخصه، ليس له ضياء ينبع منه، كل ما هنالك أنه يعكس أشعة الشمس، يستعير نورها. إنه مجرد مرآة ينعكس على صفحتها نور أجنبي، مرآة باردة تعكس حقاً نور الشمس ولكنها لاتعكس حرارتها. الحرارة تعني أن النور وليد للنار، وليد غليان هو مصدر الأشعة. النور متأصل في النار، والأصل يعني المبدأ والجوهر والنبع والغور والعمق. الأشعة الشمسية تستند على نار حامية في قلب الكوكب، إنها تنطلق من بؤرة نارية، من موقد متأجج لا ينقص ولا يفتر. وعلى العكس فإن القمر يفتقر إلى الأصل، إلى منبع مستقل. لا ينبع النور من أعماقه، من كيانه، وإنما من كائن آخر، من كوكب سحيق البعد. النور الذي ينسكب على أديمه نور سطحي، مستعار، مستورد، مسروق.

المقابلة بين ما هو متأصل (نور الشمس) وما هو سطحي (نور القمر) تعادل المقابلة بين المِلْكية المشروعة والمِلْكية المغتصَبة، بين المِلكية المبنية على الاستحقاق والملكية المبينة على الادعاء. فللشمس،كما رأينا، حق ملازم لها، وهي من جرّاء ذلك مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى استمداد النور من أحد الكواكب المحيطة بها. أما القمر فهو عالة على الشمس ولا يمكنه الاستغناء عنها لأنه لا ينعم بالاكتفاء الذاتي، فالنقص هو ما يميزه، هو التعريف الذي يليق به. ولتعويض النقص يلجأ إلى الاستعانة بالغير، إلى الحصول على مِلكية الغير، إلى السطو المصحوب بالادعاء، ادعاء المِلكية للنور، في حين لا يصدر منه إلا الوهم، إلا صورة النور، إلا انعكاس مريب. فهو متعلق بالشمس، تابع لها، خاضع لها. السرقة والخضوع : حالة متسمة باللبس والغموض والازدواجية، إذ لا يسرق القمر إلا بالخضوع ولا يخضع إلا من أجل السرقة.

إن تبعيته تجعله في وضع ثانوي بالنسبة للشمس، فإذا به لا يستقر على حال ولا يعرض شكلاً قاراً، وإنما أشكالاً مختلفة حسب بُعد الشمس وقُربها[4]. لولا الشمس لما كان له نور ولما انتبه إليه أحد، فحتى وجوده (بالنسبة لمن ينظر إلى السماء) رهين بالشمس. إضافة إلى ذلك يتجلى وضعه الثانوي في كونه ينوب عن الشمس عندما تغيب، فيعوضها ويحل محلها ويقوم

3. ابن المعتز، ص. 254.

4. وهذا راجع «إلى مقابلته الشمس واستمداده من نورها وإلى كون ذلك سبب زيادته ونقصه وامتلائه من النور والائتلاق، وحصوله في المحاق، وتفاوت حاله في ذلك» (الجرجاني، ص. 108-109).

مقامها. وعندما تعود من جديد يختفي ويتوارى عن الأنظار. فوضعيته وضعية النائب الذي لا يمارس قدرا من السلطة إلا عند غياب صاحبها الشرعي والمعترف به[5].

عندما يخلف القمر الشمس فإنه يعكس ضياءها، ولكن بصفة ناقصة إذ لا قدرة له على عكس تألقها وازدهارها. ما يظهر على صفحته ليس سوى نور شاحب عليل، نور بارد وبالتالي ميت أو محتضر، بين الحياة والموت. لاحياة للقمر إلا بفضل الشمس التي يقتات من أشعتها، كما تفعل الهامة، الجثة التي تفارق القبر ليلا لتمتص دماء الأحياء. «الحرارة» التي تعوز القمر هي حرارة الحياة ونبضها. إن معدنه الموت أو الحياة الناقصة المريضة ؛ فهو حسب تعبير ابن المعتز، «مُتَسَلِّخٌ بَهَقاً كَلَوْنِ الأبْرَصِ». أقرأ في أن «مِسْلاخ الحَيَّة وَسَلْخَتها: جِلْدَتها التي تَنْسَلِخُ عنها». وأقرأ كذلك : «حيَّة بَرْصاء : في جلدها لُمَعُ بياض». أما البَهَق فهو «بياض يعتري الجسد بخلاف لونه». هذه العبارات توحي بوجود علاقة بين القمر والحية، وهي علاقة ستتأكد فيما بعد.

علاوة على الداء الذي يبدو على صفحته فإن للقمر ارتباطاً بالموت من خلال عبارة ابن المعتز : «يامُثكلِي طيبَ الكَرى». الثُّكل يعني الموت والهلاك، «وأكثر ما يستعمل في فقدان الرجل والمرأة وَلَدَهما» . القمر يقتل النوم ويسبب الأرق فيفرض السمر. ليس في أبيات ابن المعتز ذِكر للسمر، ومع ذلك فإنها تتضمن حديثاً ليليا بين الشاعر والقمر. ابن المعتز يخاطب القمر ويناجيه، يسهر معه ويتوجه إليه بالقول. هذه المناقشة تتم بالليل لأنه لا معنى لمخاطبة القمر أثناء النهار. ابن المعتز يسمر مع القمر، كما هو حال الجماعة في مقامة الحريري.

السمر مثيل للحلم وبديل له : في كلتا الحالتين يتعطل التنبه والفحص والتدقيق. فبالنسبة للنائم يكون الحلم «حقيقة» تستمر حتى اليقظة، حقيقة لا يشك لحظة في أمرها. فالحلم يبدو واقعاً ملموساً وليس بمقدور النائم أن يتبين زيف الصور التي تلم به وتخدعه إلى أن يطلع النهار وتحل اليقظة فتتبدد الأوهام ويسارع الحالم إلى نفضها عنه ونسيانها. الحلم يُحاكي الواقع ويقدم نفسه على أنه واقع. بهذا المعنى فإن الثنائية حلم/ واقع تماثل الثنائية قمر/ شمس. فالحلم بالنسبة للواقع كالقمر بالنسبة للشمس. القمر والحلم ينحسران وينسحبان عندما تطلع الشمس ويفرض الواقع نفسه.

وقت السّمر شبيه بوقت النوم والحلم لأنه يدعو إلى الاسترخاء ولأنه يفترض جمعاً

5. دريدا، 1972 ، ص. 100 وما بعدها.

مغلقا تؤلف المودة والأنس بين أعضائه، جمعاً يشكل دائرة كتلك التي يشكلها النائم عندما يجمع أطرافه ويستسلم لأحلام الليل...

إلى أي نوع ينتمي حديث السمار ؟ من المعلوم أن هناك أنواعاً سردية لا تُروى إلا بالليل، والنوع الذي لابد من ذكره هنا هو الحكاية العجيبة أو الخرافة. الحكايات المنتسبة إلى الخرافة لا ينبغي أن تُروى إلا عندما تغيب الشمس، ولا أدل على ذلك من كون شهرزاد تتحدث بالليل وتسكت عن الكلام المباح عندما يلوح الصباح. خلال النهار يكون الكلام المتعلق بالخرافة ممنوعاً؛ الأشياء العجيبة لا يجوز إثارتها إلا بالليل، ومن لا يخضع لهذه القاعدة يصاب بمكروه.

موطن الخرافة هو الليل : إنها والحلم سيّان. ذلك أن من يصغي إلى خرافة يستسلم، كما يفعل الحالم، للأوهام فيصدق ما لايجوز تصديقه وينغمس في بحر من الصور الكاذبة. الخرافة تعوض الحلم، بل تعوض حتى النوم. أجل، إنها تسبب السهاد، تطرد النوم عن الآماق، شأنها في ذلك شأن القمر كما وصفه ابن المعتز. شهرزاد لا تنام، وكذلك شهريار. نقرأ في نهاية الليلة الأولى : «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»، وبعد سطرين أو ثلاثة نقرأ : «ثم إنهم باتوا تلك الليلة إلى الصباح متعانقين». كيف يُتصور أن تقضي شهرزاد ليلتها إلى الصباح تروي حكاية، ويقضي شهريار ليلته يستمع إلى شهرزاد، ثم أن يبيتا متعانقين إلى الصباح ؟ لا يمكن أن نقول إنهما ناما بعد الحكاية، لأن الحكاية توقفت عند الصباح، ولا يمكن أن نقول إنهما لم يناما، لأنهما باتا متعانقين. فهناك إذن معادلة بين الحكاية العجيبة وما يترتب عنها من أوهام، والنوم وما يصاحبه من أحلام.

ماذا تفعل شهرزاد بعد الصباح ؟ النص لا يجيب عن هذا السؤال، أو على الأصح لا يطرحه. أما فيما يتعلق بشهريار فإننا نقرأ أنه يخرج عند الصباح إلى محل حكمه فيهتم بشؤون مملكته «إلى آخر النهار»، ثم يعود للاستماع إلى شهرزاد، أو يعود للاستسلام إلى أحلام النوم (الأمران كما رأينا متعادلان). خروج شهريار خروج شمسي، يمتد من الصباح إلى آخر النهار. أضف إلى ذلك خاصية شمسية أخرى : الحكم («فخرج الملك إلى محل حكمه (...) وولى وعزل إلى آخر النهار»). إنه العين التي ترى كل شيء[6]. وعندما ينتهي من أداء مهامه يتوارى ويغيب عن الأنظار وتنتقل المبادرة إلى شهرزاد القمرية. شهرزاد تحت رحمة شهريار الشمسي الذي يمنحها الحياة كل يوم، فهي خاضعة له ممتثلة لأهوائه، إلا أن خضوعها

6. في العديد من الأساطير توجد علاقة بين الشمس والعين والإنصاف أو العدل. انظر دوران، ص. 169-172.

لايخلو من خداع ومكر إذ أن ما ترويه من حكايات يهدف إلى سلب شهريار عقله أثناء الليل. إنها مهددة بالموت، فهي والحالة هذه بين الحياة والموت، لا عيش لها إلا بالنور الذي تسرقه من الشمس.

الخرافة مصدر خطر. إن لها جانباً مرعباً، وهذا ما يشير إليه الحريري في مقامته السادسة عشرة حيث يقول أبو زيد السروجي لقوم دعوه للسّهر معهم : «إن السَّهر في الخرافات لَمِن أعْظَمِ الآفات»[7]. ثم يضيف : «ولَسْتُ ألْغي احْتِرَاسي ولا أجْلُبُ الهَوَسَ إلى راسي». ينبغي تجنبَ السهر في الخرافات لأنه منبع الويل والشقاءَ. فالساهر يترك التحفظ ويتخلّى عن مراقبته وامتلاكه لذاته فيتسرب «الهوس» أي الجنون، إلى رأسه. الخرافة محل ريبة لأنها تذهل عن الرؤية الصحيحة للأشياء وتذهب بالعقل. والريبة ضرورية بالأحرى لكون الخرافة تثير الدهشة والتعجب. لهذا ينبغي التعوذ منها كما يُتعوذ من الجن والشياطين. في نهاية مقامة الحريري الرابعة، أي مباشرة قبل المقامة الخامسة، نجد هذا اللقاء بين التعجب والتعوذ (الكلام متعلق بقوم اتصل بهم أبو زيد وخدعهم) : «فأعجبوا بخرافته وتعوذوا من آفته»[8].

الخطر الناتج عن الخرافة، والمتربص بمن يقضي الليل في «أحاديث اللهو والأباطيل» (هكذا يفسر الشريشي كلمة «خرافات» الواردة عند الحريري)[9] هو أن يفتن العقل فينتهي الأمر بالهذيان، كما حدث لرجل يسمّى... خُرَافَة. ذلك أن كلمة «خرافة»، في الأصل، اسم عَلَم، اسم «رجل مِن بني عُذْرَة اسْتَهْوَتْه الجن كما تزعم العرب مُدة، ثم لما رجع أخبر بما رأى منهم، فكذبوه حتى قالو لما لايمكن : حديث خرافة»[10].

قريباً من حديث خرافة، هناك «أحاديثُ طَسْم وأحْلاَمُها»، وهو مثل «يُضرَبُ لِـمَن يُخْبِرُكَ بما لا أصلَ له»[11]. لنلاحظ أولاً أن أحاديث طسم معادلة لأحلامها، ولنلاحظ ثانياً أن عبارة «ما لا أصل له» الواردة في هذا المثل معادلة لعبارة «ما لا يمكن» الموجودة في المثل المتعلق بخرافة. أما الاستهواء («استهوته الجن») فمرادف للسبي المذكور في رواية

7. الحريري، ص. 109.

8. الحريري، ص. 40.

9. الشريشي، ج II ، ص. 91.

10. الميداني، I، ص 195.

11. الميداني، I، ص 204.

نقلها الشريشي : «خرافة (...) خرج ذات ليلة فلقي ثلاثة من نَفَرِ الجِنِّ فسَبَوه»[12]. ويضيف الشريشي أن «حديث خرافة مَثَل (...) يُضرب لكل حديث لا حقيقة له». عبارة «لا حقيقة له» تُذكِّر بعبارة «ما لا أصل له» وبعبارة «ما لا يمكن».

خرافة صار رمزا، أو شعاراً، لنوع من السرد يتسم بخرق القواعد التي تنبني عليها اليقظة. فهذا الاسم يُراد به، عندما تدخله الألف واللام، «الخرافات الموضوعة من حديث الليل، أجروه على كل ما يكذِّبونه من الأحاديث، وعلى كل ما يُستملح ويُتعجب منه»[13].

الاستهواء أو السبي الذي تعرض له خرافة تم في الليل، بعيداً عن الحي، عن العالم المألوف، عن العقل. هذا الخروج تلته عودة، أعقبه إياب إلى الحي، إلى واضحة النهار. الأوبة انتقال من الظلام إلى النور، من عالم الجن إلى عالم الإنس، من النوم إلى اليقظة. لهذا فإن لحديث خرافة الوضع نفسه الذي للحلم. خرافة، بالنسبة لقومه الذين كذبوه وسخروا منه، لا يختلف عن النائم الذي يستيقظ ويروي أحلامه معتبرا إياها واقعا لا يشك في صحته. الخرافة تفرض نفسها طول الليل ثم تتبخر عندما تشرق الشمس.

كان الهدف من الملاحظات السابقة إبراز جانب من الخلفية التي تدعم المقامة الكوفية، وهي خلفية يستحيل تأريخها، مثلما يستحيل تأريخ الخيال والحلم. لقد حاولت، من خلال تحليل مجموعة من النصوص تنتمي إلى عدة أنواع (الخطاب البلاغي، الشعر، الخرافة، المثل) وإلى عصور مختلفة (الجرجاني، ابن المعتز، الميداني)، حاولت ربط سلسلة من الأزواج : النهار / الليل، النور / الظلام، الشمس / القمر، الواقع / الحلم، الحقيقة / الكذب، العميق / السطحي، المشروعية / الادعاء... أزواج سنتعرف عليها بصفة أدق عند دراستنا لمقامة الحريري.

---

12. الشريشي ، I ،ص 91.

13. **لسان العرب**، مادة «خرف». يقول ابن منظور إن «الخرف فساد العقل من الكِبَر».



* مأخوذ من طبعة القاهرة، أما الشرح فلم تشر الطبعة إلى صاحبه أو مصدره.

قال فأقرأت الجماعة القتب ☆ ليعذره من كان عتب (١) ☆ فأعجبوا بخرافته (٢)
☆ وتعوذوا من آفته ☆ ثم إنا ظعنا (٣) ☆ ولم ندر من اعتاض (٤) عنا

المقامة الخامسة الكوفية

حكى الحرث بن همام قال سمرت (٥) بالكوفة (٦) في ليلة أديمها (٧) ذو لونين (٨) ☆
وقمرها كتعويذ (٩) من لجين (١٠) ☆ مع رفقة غذوا (١١) بلبان البيان (١٢) ☆
وسحبوا (١٣) على سحبان (١٤) ذيل النسيان ☆ مافيهم إلا من يحفظ (١٥) عنه
ولا يتحفظ (١٦) منه ☆ ويميل الرفيق اليه (١٧) ولا يميل عنه (١٨) ☆ فاستهوانا (١٩)
السمر (٢٠) ☆ إلى أن غرب القمر ☆ وغلب السهر ☆ فلما روق الليل (٢١) البهيم (٢٢)
☆ ولم يبق إلا التهويم (٢٣) ☆ سمعنا من الباب نبأة مستنبح (٢٤) ☆ ثم تلتها (٢٥)

---

(١) اى لام وغضب (٢) اى حديثه ومنه قوله عليه السلام خرافة حق وهو اسم رجل من عذرة اختطفه الجن وكانوا يحدثونه فخرج يخبر الناس بما يقولونه (٣) اى ارتحلنا وسرنا (٤) اى تعوض (٥) اى سهرت (٦) بلد معروف ويسمى كوفان (٧) أى جلدها (٨) أى نصفه مظلم ونصفه مستنير (٩) أى طوق (١٠) اللجين الفضة (١١) اى نغذوا (١٢) اللبان بالكسر لبن المرأة خاصة يقال هو أخوه بلبان أمه ولا يقال بلبن أمه (البيان الفصاحة يريد أن كلهم ذوو فصاحة حتى كأن الفصاحة أمهم (١٣) أى جروا (١٤) هو رجل من وائل يضرب به المثل في الفصاحة اى انهم لكثرة فصاحتهم لايكاد يذكر لديهم سحبان وائل الذى هو أخطب الخطباء وهو الذى يقول لقد علم الحى اليمانون أننى ☆ اذا قلت أما بعد أنى خطيبها
(١٥) من الحفظ (١٦) أى يحترس (١٧) اى يرغب فيه (١٨) اى لا يعرض عنه (١٩) اى استمالنا واستولى علينا (٢٠) أى السهر (٢١) اى مد رواق ظلمته (٢٢) هو الذى لا ضوء فيه الى الصباح (٢٣) هو النوم الخفيف (٢٤) النبأة الصوت الخفى وأراد بالمستنبح الضيف الطارق المتكلف نباح الكلاب من عدم اهتدائه (٢٥) أى تبعتها

صَكَّةُ (١) مُسْتَفْتِح ✡ فَقُلْنَا مَنِ الْمُلِمّ ✡ في اللَّيْلِ الْمُدْلَهِم (٢) ✡ فقال
يا أهْلَ ذا الْمَغْنَى (٣) وُقيتُم شَرّاً (٤) ✡ ولَا لَقِيتُمْ مابَقِيتُم (٥) ضُرّاً (٦)
قَدْ دَفَعَ اللَّيْلُ الذي اكْفَهَرّا (٧) ✡ إلَى ذَرَاكُم (٨) شَعِثاً (٩) مُغْبَرّا (١٠)
أخَا سِفارٍ طالَ (١١) واسبَطَرّا (١٢) ✡ حتى انْثَنَى (١٣) مُحْقَوقفاً (١٤) مُصْفَرّا (١٥)
مِثلَ هِلالِ الافْقِ حِينَ افْتَرّا (١٦) ✡ وقَدْ عَرَا (١٧) فِناءَكُم (١٨) مُعْتَرّا (١٩)
وأَمّكُمْ (٢٠) دُونَ الأنامِ طُرّا (٢١) ✡ يَبْغِي قِرَى (٢٢) مِنْكُمْ ومُسْتَقَرّا
فَدُونَكُمْ (٢٣) ضَيْفاً قَنُوعاً (٢٤) حُرّا ✡ يَرْضَى بِما احْلَوْلَى (٢٥) وما أمَرّا (٢٦)
✡ ويَنْثَنِي عَنْكُمْ يَنُثُّ البِرّا (٢٧) ✡

قال الحرثُ بنُ هَمّامٍ فلمّا خَلَبَنا (٢٨) بِعُذوبَةِ نُطْقِهِ (٢٩) ✡ وعَلِمنا ماوراءَ بَرْقِهِ (٣٠) ✡ ابْتَدَرْنا (٣١) فتحَ الباب ✡ وتَلَقَّيْناهُ بالتَّرْحاب (٣٢) ✡ وقُلْنا لِلغُلامِ هَيّاً هَيّاً (٣٣) ✡ وهَلُمَّ (٣٤)

---

(١) أي ضربة (٢) الشديد الظلمة (٣) المنزل قال تعالى كأن لم يغنوا فيها أي لم يقيموا (٤) أي وقاكم الله شرا (٥) أي دواما (٦) بالضم هو الهزال وسوء الحال (٧) اي تراكم ظلامه وأوحش (٨) بفتح الذال المعجمة اي منزلكم وكنفكم (٩) بكسر العين هو الثائر الرأس (١٠) أي علاه غبار السفر (١١) اي صاحب سفر طويل (١٢) أي امتد وانبسط (١٣) أي عاد (١٤) اي منحنيا ومعوجا من الهزال وتجشم الاهوال (١٥) اي متغير اللون (١٦) اي طلع وظهر (١٧) اي أتى وقصد (١٨) اي منزلكم (١٩) اي طالب معروفكم والمعتر الذي يتعرض للسؤال ولا يسأل (٢٠) أي قصدكم (٢١) اي جميعا (٢٢) اي يطلب الضيافة منكم (٢٣) اي خذوا (٢٤) اي مكتفيا باليسير (٢٥) بما كان حلوا (٢٦) ما كان مرا (٢٧) أي ينشر الاحسان ويشيعه (٢٨) اي خدعنا (٢٩) اي بحلاوته (٣٠) أي علمنا من مجاوبته أنه صاحب براعة وعبارة تشبيها بالبرق الذي يعقبه السيل (٣١) اي أسرعنا (٣٢) وهو قول مرحبا بك (٣٣) اسم فعل معناه عجل عجل ويستعمل للحث على السرعة في الامر (٣٤) اي هات وأحضر

ما تَهَيَّا(١) ☆ فقال الضَّيْفُ والذي أحلّني(٢) ذَرَاكُم ☆ لا تَلمَّظْتُ(٣) بقِرَاكُم(٤) ☆ أو تضمنوا(٥) لي أنْ لا تتخذوني كَلًّا(٦) ☆ ولا تجشموا(٧) لأجلي أكْلا ☆ فرُبَّ أكلةٍ هاضت الآكِل(٨) ☆ وحرمَتْهُ مآكل(٩) ☆ وشرُّ الأضيافِ من سام التكليف(١٠) ☆ وآذى المضيفَ ☆ خصوصاً أذًى يتعلّقُ بالأجسام ☆ ويفضي(١١) إلى الأسقام ☆ وما قيل في المَثَلِ الذي سار سائرُه(١٢) ☆ خيرُ العَشاء سَوافِرُه ☆ إلّا ليُعجِّلَ التعشِّي ☆ ويُجتنَبَ أكْلُ الليلِ الذي يُعشي(١٣) ☆ اللهمّ إلّا أنْ تقِدَ نارُ الجوع(١٤) ☆ وتحُولَ(١٥) دونَ الهُجُوع(١٦) ☆ قال فكأنّه اطّلعَ على إرادتنا ☆ فرمى عن قوسِ عقيدتِنا(١٧) ☆ لا جرم(١٨) أنّا آنسناه(١٩) بالتزام الشَّرط ☆ وأثنينا على خلائقه السَّبْط(٢٠) ☆ ولمّا أحضرَ الغلامُ ما راجَ(٢١) ☆ وأذكى(٢٢) بيننا السِّراج ☆ تأمّلته فإذا هو أبو زيد فقلتُ لِصحبي لِيَهْنِئْكُم الضيفُ(٢٣) الوارد ☆ بل المَغْنَمُ

---

(١) أي ما حصل وحضر (٢) اى أنزلني داركم (٣) أي لا تناولت وأكلت (٤) اى بضيافتكم (٥) اى حتى تضمنوا لى (٦) اى ثقيلا (٧) اى ولا تتكلفوا لاجلي (٨) اى أفسدت معدته من الهيضة وهى التخمة (٩) جمع مأكل بمعنى مأكول (١٠) أي طلبه وألزمه أن يأكل معه (١١) أي يوصل (١٢) اى انتشر خبره (١٣) يعني خير طعام العشاء ما يؤكل في بقية ضوء النهار وقبل هجوم الظلام مستعار من سوافر النساء جمع سافرة وهى التي كشفت عن وجهها والعشاء بالمد طعام العشي ومنه التعشي وبالقصر ضعف البصر ومنه قوله يعشي (١٤) كلمة اللهم يؤتى بها قبل الا اذا كان المستثنى عزيزا نادرا يعني الا أن يغلب عليه الجوع (١٥) أي تمنع (١٦) أي عن النوم (١٧) يريد أن كلامه وافق ما في نيتهم (١٨) اى لا بد ولا محالة (١٩) نقيض أوحشناه (٢٠) بالفتح أي السهل الحسن (٢١) اى ما تيسر وحصل بسرعة (٢٢) اى أوقد (٢٣) اى ليكن هنيأ لكم هذا الضيف

البَارِدِ[1] ☆ فإنْ يَكُنْ أَفَلَ[2] قَمَرُ الشِّعْرَى[3] فَقَدْ طَلَعَ قَمَرُ الشِّعْرِ[4] ☆ أو استَسَرَّ[5] بَدْرُ النَّثْرَةِ[6] فَقَدْ تَبَلَّجَ[7] بَدْرُ النَّثْرِ[8] ☆ فَسَرَتْ حُمَيَّا المَسَرَّةِ[9] فيهم ☆ وطارَتِ السِّنَةُ[10] عن مآقِيهِم[11] ☆ ورَفَضُوا[12] الدَّعَةَ[13] التي كانُوا نَوَوْها[14] ☆ وثابُوا[15] إلى نَشْرِ[16] الفُكاهَةِ[17] بعدما طَوَوْها[18] ☆ وأبُو زَيْدٍ مُكِبٌّ[19] على إعْمالِ يَدَيْه[20] ☆ حتّى اذا اسْتَرْفَعَ[21] ما لدَيْه ☆ قُلْتُ له أطْرِفْنا[22] بغَرِيبَةٍ[23] من غَرائِبِ أسْمارِكَ[24] ☆ أو عَجِيبَةٍ من عَجائِبِ أسْفارِكَ ☆ فقال لَقَدْ بَلَوْتُ[25] من العَجائِبِ ما لم يَرَهُ الرّاؤُون[26] ☆ ولا رَواهُ الرّاوُون ☆ وإنَّ من أعْجَبِها ما عايَنْتُهُ اللَّيْلَةَ قُبَيْلَ انْتِيابِكُم[27] ☆ ومَصِيرِي[28] إلى بابِكُم ☆ فاسْتَخْبَرْناهُ عن طُرْفَةِ

---

(١) اى بل هو الغنيمة الهنيئة (٢) اى غرب وغاب (٣) بكسر الشين وسكون العين كوكب معروف (٤) يريد به أبا زيد (٥) اى اختفى (٦) هى إحدى منازل القمر (٧) اى أضاء (٨) يعنى أبا زيد أيضا والنثر من الكلام مالم يكن شعرا (٩) اى قوة الفرح (١٠) بكسر السين النوم الخفيف (١١) جمع مؤق على وزن معطى لغة فى المأق وهو زاوية العين مما يلى الانف ويقال مؤق أيضا والمعنى زال النوم عن عيونهم (١٢) تركوا (١٣) بالفتح الراحة (١٤) اى قصدوها (١٥) اى رجعوا (١٦) هو ضد الطى (١٧) بالضم طيب الحديث والمزاح (١٨) من الطى وهو اللف اى بعدما كتموها وتركوها (١٩) أى مقبل من أكب على كذا اذا لزمه وحرص عليه (٢٠) يعنى أنه ملازم للاكل (٢١) اى طلب أن يرفع حين فنى الطعام (٢٢) اى أتحفنا (٢٣) اى بنادرة لم تطرق السمع (٢٤) جمع السمر وهو حديث الليل ومنه السمير (٢٥) أى اختبرت (٢٦) اى المبصرون (٢٧) اى قبل قصدى إياكم وأصل الانتياب تكرر النوبة يقال نابه ينوبه اذا نزل به نوبة بعد نوبة ومن ذلك غلط الحريرى لأنه لم يكن منه طروق لهؤلاء الا هذه المرة (٢٨) أى مجيئى

مرآه (١) ☆ في مسرح مسراه (٢) ☆ فقال إن مرامي الغربة (٣) ☆ لفظتني (٤) إلى هذه التربة (٥) ☆ وأنا ذو مجاعة (٦) وبوسى (٧) ☆ وجراب كفؤاد أم موسى (٨) ☆ فنهضت حين سجا الدجى (٩) ☆ على ما بي من الوجى (١٠) ☆ لأرتاد مضيفا (١١) ☆ أو أقتاد (١٢) رغيفا ☆ فساقني حادي السغب (١٣) ☆ والقضاء المكنى أبا العجب (١٤) ☆ الى أن وقفت على باب دار ☆ فقلت على بدار ☆ شعر

حييتم (١٥) ياأهل هذا المنزل ☆ وعشتم في خفض عيش (١٦) خضل (١٧)

ماعندكم لابن سبيل (١٨) مرمل (١٩) ☆ نضو سرى (٢٠) خابط ليل (٢١) أليل (٢٢)

جوى الحشى (٢٣) على الطوى مشتمل ☆ ما ذاق مذ يومان طعم مأكل

ولا له في أرضكم من موئل (٢٤) ☆ وقد دجا (٢٥) جنح (٢٦) الظلام المسبل (٢٧)

---

(١) أي عما رآه مما يستطرف (٢) أي موضع سيره ليلا (٣) المرامي جمع مرماة وهي السهم كأن المرامي ترمي به (٤) أي رمت بي وطرحتني (٥) أي الارض (٦) أي صاحب جوع (٧) أي شدة وفقر (٨) أي ان جرابي فارغ من الزاد يشير الى قوله تعالى وأصبح فؤاد أم موسى فارغا (٩) أي سكن ظلام الليل (١٠) وجع الرجل من التعب (١١) أي لاطلب أحدا يجعلني ضيفا (١٢) بالقاف بمعنى أقود وأجذب أو بالفاء بمعنى أستفيد وأحصل (١٣) أي حادي الجوع (١٤) القضاء يكنى بأبي العجب لأنه يأتي بما ليس على المراد ومن ذلك ما قاله الشاعر

تباركت أمواه البلاد كثيرة ☆ عذاب وخصت بالملاحة زمزم

(١٥) أي أسلم عليكم أو حياكم الله (١٦) أي سعة وسهولة (١٧) بكسر الضاد أي طري طيب (١٨) أي مسافر (١٩) هو الذي نفد زاده (٢٠) أي مهزول من سير الليل (٢١) هو الذي يمشي على غير هدى (٢٢) كثير الظلمة يقال يوم أيوم وعام أعوم وليل أليل (٢٣) أي وجع الجوف من الجوع (٢٤) ملجأ (٢٥) أظلم (٢٦) الجنح بضم الجيم وكسرها الطائفة من الليل (٢٧) أي مرخي الستر

وهوَ مِنَ الحَيْرَةِ [١] في تَمَلْمُلِ [٢] ☆ فَهَلْ بهذا الربعِ [٣] عذبُ المَنْهَلِ [٤]

يَقُولُ لِي أَلْقِ عَصَاكَ [٥] وادْخُلِ ☆ وآبْشَرْ [٦] بِبِشْرٍ وقِرًى مُعَجَّلِ [٧]

قال فَبَرَزَ [٨] إليَّ جَوْذَر [٩] ☆ عَلَيْهِ شَوْذَر [١٠] ☆ وقال شعر

وحُرْمَةِ الشَّيْخِ الذي سَنَّ القِرَى [١١] ☆ وأَسَّسَ المَحْجُوجَ [١٢] في أُمِّ القُرَى [١٣]

ما عِنْدَنا لِطَارِق [١٤] إذا عَرَا [١٥] ☆ سوَى الحديثِ والمُنَاخِ [١٦] في الذَّرَى [١٧]

وكيفَ يَقْرِي [١٨] مَنْ نَفَى عنه الكَرَى [١٩] ☆ طوًى [٢٠] بَرَى أعظُمَهُ [٢١] لَمَّا انْبَرَى [٢٢]

☆ فما تَرَى فيما ذَكَرْتُ ما تَرَى ☆

فَقُلْتُ ما أصنَعُ بِمَنْزِلٍ [٢٣] قَفْرٍ [٢٤] ☆ ومُنْزِلٍ [٢٥] حِلْفِ فَقْرٍ [٢٦] ☆ ولكِنْ يا فَتَى

مَا اسْمُكَ ☆ فقد فَتَنَنِي فَهْمُكَ ☆ فقال اسْمِي زَيْد ☆ ومَنْشَئِي فَيْد [٢٧] ☆ ووَرَدْتُ

---

(١) بالفتح هي أن لا يجد الانسان مخرجا من أمره (٢) أي في اضطراب من أمر الحيرة (٣) المنزل (٤) اى حلو المورد (٥) كناية عن حط رحله للاقامة (٦) بفتح الشين المعجمة (٧) اى ضيافة سريعة (٨) اى خرج (٩) بفتح الذال المعجمة وهو ولد بقر الوحش والجمع جآذر يشبه به الغلام الحسن (١٠) على وزن جوهر وهو قميص لا كم له كالصدار تلبسه الحديثة السن من النساء قال الشاعر

عجيزة لطعاء دردبيس ☆ أحسن منها منظرا إبليس ☆ أتتك في شوذرها تميس

(١١) هو ابراهيم الخليل عليه السلام (١٢) هو الكعبة (١٣) هي مكة (١٤) هو من يأتي ليلا (١٥) عرض (١٦) بالضم الاقامة (١٧) بالفتح الدار وقيل فناء الدار ونواحيها (١٨) أي بضيف (١٩) أي طرد عنه النوم (٢٠) اى جوع (٢١) اى هزلها (٢٢) اى اعترض (٢٣) بفتح الميم أي مكان (٢٤) اى خال لا نبات به (٢٥) بضم الميم أي مضيف (٢٦) اى ملازم له (٢٧) موضع بالبادية في نصف المسافة بين مكة وبغداد

هده المدرَة(١) امس ☆مع اخوالي من بني عبس(٢) ☆فقلتُ له زدني إيضاحا عِشتَ ونُعِشت(٣) ☆ فقال أخبرتني أمي برّة ☆ وهي كاسمها برّة(٤) ☆ أنها نكحت(٥) عام الغارة(٦) بماوان(٧) ☆رجلاً من سَراة(٨) سَروج(٩) وغسان(١٠) فلمّا آنس(١١) منها الإثقال(١٢) ☆وكان باقعة(١٣) على ما يقال ☆ظعن(١٤) عنها سِرًّا ☆وهلم جرًّا(١٥) ☆ فما يُعرف أحيٌّ هو فيتوقع(١٦) أم أودع اللحد البلقع(١٧) ☆قال أبو زيد فعلمت بصحة العلامات أنه ولدي ☆وصدفني(١٨) عن التعرّف إليه(١٩) صفر يدي(٢٠) ☆فنصلتُ عنه(٢١) بكبد مرضوضة(٢٢) ☆ودموع مفضوضة(٢٣) ☆ فهل سمعتم يا أولي الألباب(٢٤) ☆ بأعجب من هذا العُجاب(٢٥) ☆ فقلنا لا ومن عنده علم الكتاب ☆ فقال أثبتوها(٢٦) في عجائب الإتفاق ☆ وخلّدوها(٢٧) بطون الأوراق ☆ فما سُيّر(٢٨) مثلها في الآفاق ☆فأحضرنا الدواة وأساودها(٢٩)

---

(١) بالتحريك أى القرية أو البلدة (٢) قبيلة مشهورة (٣) اى رفعت وأنهضت (٤) بالفتح من أسماء النساء وبرة الثانى من البرای بارة (٥) تزوجت (٦) وقعة قديمة للعرب (٧) بلد فى طريق مكة بأعلى نجد (٨) بفتح السين المهملة اى أخيارهم والواحد سرى (٩) بفتح السين اسم مدينة (١٠) قبيلة في اليمن (١١) علم وأبصر قال تعالى آنست نارا (١٢) بكسر الهمزة قرب الولادة أثقلت المرأة ثقل حملها فى بطنها ودنا وضعه (١٣) اى داهية والباقعة من لا يثبت فى بقعة لدهائه (١٤) رحل وسار (١٥) من أمثال العرب اى على هينتكم (١٦) اى ينتظر (١٧) اى القبر الخالى (١٨) اى منعنى وصرفنى (١٩) اى عن أن أعرّفه أنى أنا أبوه (٢٠) اى خلوها من المال (٢١) اى فارقته (٢٢) اى مدقوقة ومنه الرضرض لصغار الحصى (٢٣) اى مصبوبة متفرقة وأصل الفض كسر الخاتم (٢٤) اى ياذوى العقول (٢٥) أبلغ من العجب (٢٦) اكتبوها (٢٧) كناية عن الحفظ والكتابة في الاوراق (٢٨) اى فما كتب سيرة مثلها (٢٩) اى آلاتها من أقلام وسكين ونحوهم

☆ وَرَقَشنا [١] الحِكايَةَ على ماسَرَدَها [٢] ☆ثم استَنبَطناهُ [٣] عن مُرتآه [٤] ☆في استِضمام فَتاه [٥] ☆ فقال إذا ثَقُلَ رُدنى [٦] ☆خَفَّ عليَّ أن أكفُلَ ابني ☆فقلنا إن كان يَكفِيكَ نِصابٌ [٧] مِنَ المالِ☆ ألفناه [٨] لك في الحالِ☆فقال وكيفَ لا يُقنِعُني نِصَابٌ ☆وهل يَحتَقِرُ قدرَهُ إلّا مُصابٌ [٩] ☆قال الراوى فالتزمَ منه كلٌّ مِنّا قِسطًا [١٠] ☆وكتبَ له به قِطًّا [١١] ☆ فشكرَ عند ذلك الصنعَ [١٢] ☆واستَنفَدَ [١٣] في الثناء الوسعَه حتى إننا استطَلنا القولَ☆واستَقللنا الطَّولَ [١٤] ☆ثم إنهُ نَشَرَ [١٥] مِن وَشيِ السَّمَرِ [١٦] ☆ماأزرَى [١٧] بالحِبَرِ [١٨] ☆الى أن أظَلَّ [١٩] التنويرُ [٢٠] ☆وجَشَرَ الصُّبحُ المنيرُ [٢١] ☆ فقضَّيناها [٢٢] ليلةً غابَت شوائِبُها [٢٣] ☆إلى أن شابَت [٢٤] ذوائبُها [٢٥] ☆ وكَمُلَ سُعُودُها ☆ إلى أن انفَطَرَ عُودُها [٢٦] ☆ ولما ذَرَّ [٢٧] قَرنُ الغزالَةِ [٢٨] ☆

---

(١) اى نقشنا وكتبنا (٢) اى تابع ذكرها (٣) اى طلبنا مافي باطنه واستخبرناه (٤) من الرأى (٥) اى فى طلب ضم ولده اليه (٦) الردن بالضم أصل الكم وثقله كناية عن كثرة المال (٧) هو القدر الذى تجب فيه الزكاة وهو عشرون مثقالا من الذهب (٨) اى جمعناه (٩) هو من فى عقله صابة اى طرف من الجنون (١٠) جزأ ونصيبا (١١) بالكسر وهو صحيفة الجائزة (١٢) اى أثنى على من صنع معه ذلك المعروف (١٣) اى واستفرغ وسعه اى الطاقة (١٤) المراد بالقول شكره الذى هو الثناء واستطلناه اى عددناه طويلا اى كثيرا والطول بالفتح العطاء والفضل واستقللناه اى عددناه قليلا (١٥) اى بسط (١٦) الوشى خلط لون بلون والسمر حديث الليل (١٧) اى ما احتقر وتهاون (١٨) جمع حبرة بالكسر وفتح الباء وهو برد يمانى (١٩) دنا وقرب (٢٠) اى الاسفار وهو نور الصباح (٢١) اى انفلق وطلع (٢٢) اى أتممناها وأفنيناها وقوله ليلة بيان للضمير (٢٣) أى حوادثها واكدارها (٢٤) اى ابيضت (٢٥) اى اطرافها وهذا كناية عن وضوح الصبح وظهور تباشيره (٢٦) اى انشق عموده الصبح (٢٧) اى طلع (٢٨) اى قرن الشمس وهو حاجبها اواول مايبدو منها قال

طَمَرَ(١) طُمورَ الغَزالَةِ(٢) وقال انْهَضْ(٣) بنا لِنَقْبِضَ الصِّلاتِ(٤) ☆ ونَسْتَنِضَّ(٥) الإِحالاتِ ☆ فقد استطارَتْ(٦) صُدُوعُ كَبِدي(٧) ☆ مِنَ الحَنينِ(٨) إلى وَلَدِي ☆ فوصَلْتُ جَناحَهُ(٩) ☆ حتّى سَنَّيْتُ(١٠) نَجاحَهُ(١١) ☆ فحين أَحْرَزَ العَيْنَ(١٢) في صُرَّتِهِ ☆ بَرَقَتْ أساريرُ(١٣) مَسَرَّتِهِ(١٤) ☆ وقال لي جُزِيتَ خيراً عن خُطَا(١٥) قَدَمَيْكَ ☆ واللهُ خَليفَتي عَلَيْكَ ☆ فقلتُ أُريدُ أن أَتْبَعَكَ لِأُشاهِدَ وَلَدَكَ النَّجيبَ(١٦) ☆ وأُنافِثَهُ لِكَيْ يُجيبَ(١٧) ☆ فَنَظَرَ إِلَيَّ نَظْرَةَ الخادِعِ إلى المَخْدُوعِ ☆ وضَحِكَ حتّى تَغَرْغَرَتْ مُقْلَتاهُ(١٨) بالدُّمُوعِ ☆ وأنشد

يامن تَظَنَّى(١٩) السَّرابَ(٢٠) ماءً ☆ لَمّا رَوَيْتُ الذي رَوَيْتُ
ماخِلْتُ(٢١) أن يَسْتَسِرَّ(٢٢) مَكْرِي ☆ وأن يُخِيلَ(٢٣) الذي عَنَيْتُ(٢٤)

---

(١) اى وثب ومنه يقال للبرغوث طامر (٢) الغورى الغزالة الشمس عند طلوعها يقال طلعت الغزالة ولا يقال غابت الأنثى من ولد الظباء (٣) اى قم (٤) بالكسر جمع صلة وهى العطية والهبة (٥) اى نستخرج ونستنجز (٦) انتشرت وامتدت (٧) اى شقوقها (٨) الأنين من الشوق (٩) اى ساعدته وعاونته (١٠) اى سهلت (١١) اى حاجته (١٢) اى قبض الذهب (١٣) جمع اسرار جمع سرر كعنب واعناب وهو خط الجبهة اى ضاءت خطوط جبهته (١٤) اى فرحته (١٥) بالضم والقصر جمع خطوة (١٦) اى الكريم (١٧) اى احادثه واكالمه واصل النفث القاء الريق وغيره من الفم (١٨) الغرغرة تردد النفس فى الحلق واستعار لتردد الدمع فى عينه والمقلة شحمة العين التى تجمع السواد والبياض (١٩) بمعنى ظن وحسب (٢٠) هو ما يظهر للرائى فى الارض المنبسطة وسط النهار من الصيف كأنه ماء وليس بشئ (٢١) اى ماظننت وماحسبت (٢٢) اى يخفى (٢٣) من أخال الامر اذا اشتبه واشكل (٢٤) اى قصدت واردت

وَاللهِ مَا بَرَّةٌ بِعِرْسِي [1] ☆ وَلَا لِيَ ابْنٌ بِهِ اكْتَنَيْتُ

وَإِنَّمَا لِي فُنُونُ [2] سِحْرٍ ☆ أَبْدَعْتُ فِيهَا [3] وَمَا اقْتَدَيْتُ [4]

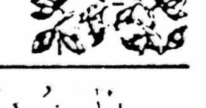
لَمْ يَحْكِهَا الْأَصْمَعِيُّ [5] فِيمَا ☆ حَكَى وَلَا حَاكَهَا [6] الْكُمَيْتُ [7]

تَخِذْتُهَا وُصْلَةً [8] إِلَى مَا ☆ تَجْنِيهِ كَفِّي مَتَى اشْتَهَيْتُ

وَلَوْ تَعَافَيْتُهَا لَحَالَتْ ☆ حَالِي وَلَمْ أَحْوِ مَا حَوَيْتُ [9]

فَمَهِّدِ الْعُذْرَ [10] أَوْ فَسَامِحْ ☆ إِنْ كُنْتُ أَجْرَمْتُ [11] أَوْ جَنَيْتُ [12]

ثم إنه وَدَّعَنِي ومَضَى ☆ وَأَوْدَعَ قلبي جَمْرَ الْغَضَا [13]



المقامة السادسة المراغيةً

روى الحرث بن همام قال حضرت ديوان النظر [14] بالمراغة [15] ☆ وقد جرى به ذكر البلاغة ☆ فأجمع من حضر من فرسان اليراعة [16] ☆ وأرباب البراعة [17] ☆

---

(١) اى بزوجتي (٢) اى انواع (٣) اى قلتها من عندى (٤) اى لم اتبع فيها احدا (٥) هو ابو سعيد عبد الملك بن قريب (٦) اى نسجها (٧) هو ابن زيد بن خنيس كان شاعرا مجيدا وكان شيعيا والطرماح خارجيا وكان بينهما مصافاة فقيل لهما في ذلك فقالا اتفقنا على بغض اهل الزمن (٨) اى اخذتها وسيلة (٩) يعنى لو تركت احتيالى لتغيرت حالى ولقل مالى (١٠) تمهيد العذر بسطه وقبوله (١١) اى اذنبت لنفسى (١٢) او اذنبت لغيرى (١٣) جمع غضاة شجرة في عودها صلابة تبقى فيه النار طويلا (١٤) اى ديوان المكاتبات والمراجعات (١٥) على وزن سحابة موضع باذربيجان من بلاد العجم (١٦) اليراعة في الاصل القصبة ويراد بها ههنا القلم وفرسانها مهرة الكتاب (١٧) اى اصحاب الكمال في الفضل والحذق مصدر برع اذا فاق أقرانه فى العلم

القسم الأول

1. العنوانُ والثّريّا

العنوان المشرف (والمشرق) على النص يعيّن نوعاً محدداً : المقامات، أي أنه يومئ إلى مجموعة من النصوص لها خصائص مشتركة، خصائص يَعِدُ النص بالالتزام بها. العنوان ينص كذلك على المرتبة (الخامسة) التي تحتلها المقامة في كتاب الحريري المكون، كما هو معلوم، من خمسين مقامة. أخيراً يشير العنوان إلى الفضاء السّردي، إلى المدينة (الكوفة) التي ستدور فيها أحداث المقامة، وهذه خاصية نوعية أخرى لأَن أغلب المقامات تحمل اسم مدينة من المدن[1].

العنوان مليء بالوعود مثقل بالذكريات. إنه ينظر إلى جهتين متعارضتين، المستقبل والماضي، ما سيكون وما كان. فهو شوق إلى ما سيحدث وحنين إلى ما فات. مم يتكون ماضي المقامة الخامسة ؟ من المقامات الأربع السابقة، ومن مقامة للهمذاني تحمل عنواناً شبيهاً (المقامة الكوفية) لا يفصله عن عنوان الحريري إلا غياب الرقم. الهمذاني لا تحمل

1. قد يتساءل القارئ عن العلة في اختيار الكوفة مسرحا لأحداث المقامة. مسألة عرضية ؟ أقرأ في شرح الشريشي أن هذه المدينة «سميت كوفة لاستدارتها». موضوعة (thème) الدائرة لها شأن في المقامة كما سنرى: دائرة الشمس، دائرة التعويذ الفضي، الدائرة التي تشكلها الحية... ومن جهة أخرى يتحدث الشريشي عن جامع الكوفة ويقول إنه يشتمل على «آثار كثيرة منها بيت وراء المحراب عن يمين مستقبل القبلة يقال إنه كان مصلى الخليل ابراهيم عليه السلام» (الشريشي، I، ص.93). وراء المحراب... سنرى بدورنا، وراء القصة المروية في المقامة، قصة النبي إبراهيم.

رقما، ومع ذلك فإن المقامة الهمذانية التي تعنينا هنا تحتل في الكتاب المرتبة الخامسة، تماما كما هو حال المقامة الحريرية. وهكذا فعلى الرغم من كون هذه الأخيرة تشكل وحدة متكاملة، فإنها ليست في عزلة عن أخواتها، بل إن قراءتها تفترض العلم بماضيها، لأن هذا الماضي جزء من بنيتها ومن معناها.

العنوان المشرق[2] يضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة والطريق الذي سبق لها أن سلكته. كلمة «مقامة» تفتح أفق انتظار، أفق قراءة، يختلف عن الأفق الذي تفتحه، مثلاً، كلمة «قصيدة» أو كلمة «رسالة». صحيح أن المقامة الحريرية الخامسة تروي قصّة مبتكرة، بل فريدة من نوعها، إلا أنها مع ذلك أسيرة شبكة من النصوص، والقارئ الذي يتعرض لها يعلم مسبقا، بفضل اطلاعه على ماضيها، على ما سبقها من مقامات، يعلم أنها لن تُخلف وعدها وأنها سترسم الدورة نفسها التي رسمتها أخواتها. إن من يشاهد، لمدة أربعة أيام على التوالي، الشمس تطلع وتغيب، يألف الخط الذي تتبعه وينتظر منها أن تحترم المسار نفسه في اليوم الخامس.

لم أتحدث إلى حد الآن إلا عن الماضي القريب، أو السطحي، للمقامة. لا يكفي أن نقول إن الحريري متأثر بالهمذاني لكي نضبط ذاكرة مقامته. هذه الذاكرة مكونة من مواد يصعب حصرها والإحاطة بها. إنها نسيج محكم[3] يتعين علينا أن نفتق خيوطه ونفكها خيطا خيطا، ثم يتعين علينا أن نعيد تركيبه من جديد. ولا محالة أن النسيج الجديد سيكون موافقا للنسيج القديم ومخالفاً في آنٍ.

2. العنوان يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه. تشبيه العنوان بالثريا يجده القارئ عند دريدا، 1972، ص 204-205.

3. تشبيه النص بالثوب المنسوج من التشبيهات الواردة بكثرة عند البلاغيين العرب. والمقامة الكوفية تتحدث بدورها عن الوشي وعن الحِبَر، ومعلوم أن كلمة «كَتَب» تعنى خَطَّ وتعني خَاط. والعجيب أن كلمة texte تولدت من الكلمة اللاتينية textus التي تعني : tissu. والعجيب كذلك أن أفلاطون، في محاورة **السياسي**، يتحدث عن النساج مباشرة بعد حديثه عن الكتابة (انظر دريدا، 1972، ص. 74).

2. الاستهواء

حَكَى الحارث بن هَمَّام قال سَمَرْتُ بالكُوفَة في لَيْلَة أدِيمُهَا ذُو لَوْنَيْنِ، وقَمَرُهَا كَتَعْوِيذ مِنْ لُجَيْن، مَعَ رُفْقَة غُذُوا بِلِبَانِ البَيَان، وسَحَبُوا على سَحْبَانَ ذَيْلَ النِّسْيَان، ما فيهم إلاَّ مَنْ يُحْفَظُ عَنْهُ ولاَ يُتَحَفَّظُ منه، ويَمِيلُ الرَّفِيقُ إلَيْهِ ولا يَمِيلُ عَنْهُ، فاسْتَهْوَانَا السَّمَر، إلَى أنْ غَرَبَ القَمَر، وغَلبَ السَّهَر، فلمَّا رَوَّق اللَّيُّ البَهِيم، ولمْ يَبْقَ إلاَّ التَّهْوِيم...

السمر الذي تُفتتح المقامة بذكره تمّ «في ليلة أديمها ذُو لوْنَيْن وقمرها كتعويذٍ من لُجيْن». هذا يعني أن في لون الليل سواداً وبياضاً لنقص في القمر الذي لا يرسل إلا ضوءاً ضعيفاً فاتراً[1]. وقد يكون المعنى أن أول الليل كان ذا نور بفضل القمر ثم ساد الظلام بعد غياب الكوكب[2]. وهذا فعلاً ماحدث إذ اختفى الهلال ورَوَّق الليل البَهِيم أي الخالص السواد.

سواء أَأَخذنا بالتفسير الأول (أديم الليلة، أي جلدها، مزيج من البياض والسواد) أم بالتفسير الثاني(السواد يتلو البياض) فإنه لا بد من الانتباه إلى أن الليلة الموصوفة تفتقر إلى الوضوح والصراحة وأن شُبهةً ما تكتنفها. فامتزاج لونين على صفحتها عبارة عن شَوْب،

---

1. الشريشي، I، ص. 93.

2. ساسي، I، ص. 49.

عن خلط، والشوب ضد الصفاء، وهذا ما يجعل أمرها مشكوكا فيه. ألاّ يُقال للمخلط في القول والعمل : هو يَشُوبُ وَيَرُوب ؟ كذلك انتقالها من لون إلى لون دليل على تلوُّنها بمعنى أنها لاتستقر على خُلُق واحد.

المتلون يبعث على الشك والارتياب، كما هو حال من يمزج في كلامه الصدق والكذب، أو يقول الصدق تارة، والكذب تارة أخرى. ذو اللونين لا يختلف عن ذي اللسانين ولعلة ما فإن الحية التي أغوت آدم وحواء مشقوقة اللسان، بحيث تبدو كأن لها لسانين[3]!

مرّة أخرى تدرجت من الكلام عن القمر إلى الكلام عن الحية. تداعي الأفكار والصور ؟ شجون الحديث ؟ المشهور عن الحية أنها حيوان قمري[4]. هل يترتب عن هذا أنه كلما ورد ذكر القمر في نص من النصوص وجب أن تكون هناك إشارة صريحة أو ضمنية إلى الحية ؟ ليس في المقامة، حسب ما يظهر، ما يوحي بوجود هذا الحيوان الماكر في ثنايا النص. ومع ذلك لا ينبغي استبعاد المفاجآت عند التحليل... أكتفي الآن بتنبيه القارئ إلى أن كلمة هلال تعنى، فيما تعنيه، «الحية إذا سلخت» . أكتفي الآن بربط الحية المسلوخة بالقمر «المُتَسَلِّخ»، على حدّ تعبير ابن المعتز في أبياته سالفة الذكر...[5]

أديم الليلة ذو لونين، وهذا الاختلاط يجعلها قلقة أو مقلقة : إنها محاطة بريبة نابعة من ازدواجيتها ولبسها. وإلا لماذا شبه قمرها بتعويذ من لجين ؟ التعويذ «خرْز فضَّة يُستعمل مُستديراً استدارة القمر وبعضُ الدائرة فارغ فيربط في الدائرة خيط فيعلق في أعناق الصبيان»[6]. لماذا ذكر التعويذ الذي هو «رُقية يُرقى بها الإنسان من فزع أو جنون[7]» ؟ من يحتاج إلى وقاية وما هو الخطر الذي يجب تجنبه ؟ ثم لماذا صيغ من فضة، من معدن قمري (في العديد من الأبيات الشعرية يشبه لون القمر بلون اللجين) ؟ هل صيغ التعويذ بهذا الشكل

---

3. الجاحظ، 1938 – 1945 ، IV ، ص. 63.

4. دوران، ص. 363 – 366.

5. في تعليقه على الآية الكريمة : «ومن شر غاسق إذا وقب»، يقول الزمخشري : «الغاسق : الليل إذا اعتكر ظلامه (...)، ووقوبه : دخول ظلامه في كل شيء، ويقال وقبت الشمس إذا غابت (...)، وقيل هو القمر إذا امتلأ. وعن عائشة رضي الله عنها : «أخذ رسول الله صلى الله عليه وسلم بيدي فأشار إلى القمر فقال : تعوذي بالله من شر هذا فإنه الغاسق إذا وقب» (...). ويجوز ان يراد بالغاسق الأسود من الحيات» (الزمخشري ، IV، ص. 300 – 301).

6. الشريشي، I ، ص. 93.

7. **لسان العرب**، مادة «عوذ».

واللون لدفع الضرر الذي يسببه القمر ؟ أهذه وسيلة لاستلطاف الكوكب الليلي، أو لإبطال مفعول أذاه بمعاكسته بشبيه له يعلق في العنق ؟

الملاحظ في المقامة أن القمر هو المشبه بالتعويذ، وليس العكس، القمر هو الذي يحاكي بصورته ولونه التعويذ الفضي ! إن القمر الذي قوامه المحاكاة يتخذ هنا هيئة تعويذ ويتظاهر بأنه قوة تقي الجماعة الساهرة من الأذى وتحفظها منه.

ليس للساهرين (ما عدا الحارث بن همام) اسم او نسب. ومع ذلك ففي النص إشارة إلى تربية ونشأة تحت رعاية أب رمزي هو سحبان الذي يضرب به المثل في الفصاحة. الانتساب إلى هذا الأصل، إلى هذا العَلَم الذي يعتبر أصل الفصاحة، يجمع شمل أفراد الجماعة ويؤاخي فيما بينهم، خصوصا وأنهم رضعوا اللبن نفسه («غُذُوا بِلِبانِ البَيَان»). ذاكرتهم مشحونة بالنصوص التي ورثوها عن سحبان، يذيعونها ويفيدون بها غيرهم. فهم رواة علم يؤدون الرواية بأمانة فلا يحترس منهم طلاب العلم، بل يميلون إليهم ويحفظون عنهم. إن عدالتهم تتنافى مع المحاكاة الخادعة التي تهدف، فيما تهدف إليه، إلى نسبة النصوص إلى غير أهلها، إلى اختلاق أقوال وإسنادها إلى من لم يتلفظ قط بها[8]. فعلى عكس الليل المحيط بهم والموصوف بالازدواجية والريبة، وعلى عكس أبي زيد المتلون الذي سيقتحم فضاءهم، فإنهم يتسمون بالأحادية، بالشفافية والصفاء : ظاهرهم لا يختلف عن باطنهم، وفعلهم يطابق قولهم، وعملهم لا يناقض علمهم. فهم تجسيد للأدب، لمجموعة من النصوص يجب حفظها والخضوع لقواعد السلوك المتضمنة فيها.

لكن أحادِيَتَهم مهددة بسبب الليل المريب الذي يكتنفهم. فهم بحاجة إلى رقية تقيهم من إغراء السمر وما يشتمل عليه من مخاطر. لقد قضوا وقتا طويلا يتسامرون، معرضين أنفسهم لفتنة الخرافة، وهذا ما تشير إليه عبارة «استهوانا السَّمر»، مع ما ينطوي عليه الاستهواء من كيد الجن والشياطين[9]. صحيح أن القمر يتظاهر بأنه رقية تحفظ من أذى القوى الشريرة، ولكنه مرتبط ارتباطا وثيقاً بالحديث الليلي إذ هو الذي يدعو السُّمَّار إلى

8. المعروف أن الحفظ وما يترتب عنه من تروّ، وتثبت ويقظة، والعدالة وما يترتب عنها من أخلاق حميدة ، هما الصفتان اللتان لا بد لراوي الحديث ان يتمتع بهما ليقبل ما ينقل من حديث، بل هما الصفتان اللتان لابد منهما عموما لإثبات صحة أي نص مهما كان نوعه.

9. «استهوته الشياطين» : ذهبت بهواه وعقله. وفي التنزيل العزيز : «كالذي استهوته الشياطين»... ويقال للمستهام الذي استهامته الجن : «استهوته الشياطين» (**لسان العرب**، مادة «هوا»).

«السَّهَرِ في الخُرافات»، بل إن أصل السمر هو ظل القمر[10].

والدليل على أن القمر هو الباعث على السهر وعلى الحديث الليلي، أن غروبه يتزامن مع انتهاء السمر. فبعد انحجابه «لم يبق إلا التَّهويم»، أي النوم[11]. فالليل الذي كان ذا لونين صار بهيماً حالك السواد؛ بانقشاع الهلال انجابت فتنة السمر وما قد ينجم عنها من أخطار، ولم يبق إلا الخلود إلى الراحة.

10. إلى هذا المعنى يشير الحريري على هامش مقامته الرابعة والأربعين : «السمر وهو ظل القمر مأخوذ من السمرة، فلما كان غالب أحوال السمار أنهم يتحدثون في ظل القمر اشتق لهم اسم منه» (الحريري، ص 512). ونقرأ في **لسان العرب** : «أصل السمر : لون ضوء القمر لأنهم كانوا يتحدثون فيه».

11. سبق أن رأينا، أثناء تحليل أبيات ابن المعتز الثلاثة، أن القمر يمنع النوم ويسبب الأرق.

3. عودة الهلال

سَمِعْنَا مِنَ البَاب نَبْأَةَ مُسْتَنْبِح، ثُمَّ تَلَتْهَا صَكَّةُ مُسْتَفْتِح، فَقُلْنَا مَنِ المُلِمّ، في اللَّيْلِ المُدْلَهِمّ، فقال:

يَا أَهْلَ ذَا المَغْنَى وُقِيتُمْ شَرّا … وَلاَ لَقِيتُمْ مَا بَقِيتم ضُرَّا

قَدْ دَفَعَ اللَّيْلُ الذِي اكْفَهَرَّا … إلَى ذَرَاكُم شَعِثاً مُغْبَرَّا

أَخَا سِفَارٍ طَال واسْبَطَرَّا … حَتَّى انْثَنَى مُحْقَوْقِفاً مُصْفَرَّا

مِثْلَ هِلالِ الأُفْقِ حِينَ افْتَرَّا … وَقَدْ عَرَا فِنَاءَكُمْ مُعْتَرَّا

وَأَمَّكُمْ دُونَ الأَنَامِ طُرَّا … يَبْغِي قِرَى مِنْكُمْ وَمُسْتَقَرَّا

فَدُونَكُمْ ضَيفاً قَنُوعاً حُرَّا … يَرْضَى بِمَا احْلَوْلَى ومَا أَمَرَّا

وَيَنْثَنِي عَنْكُمْ يَنُثُّ البِرَّا

هل غرب القمر فعلاً ؟ أليس احتجابه مجرد خدعة ؟ ألم يغادر السماء لينزل إلى الأرض؟ ألم يكلف، بالأحرى، بديلاً له لينوب عنه ؟

هذا البديل هو الطارق في دُجى الليل، هو أبو زيد السّروجي الذي له كل صفات القمر، وفي مقدمتها الباع الطويل في فن المحاكاة. فأبو زيد لا يستقر على حال، إنه يغير

شكله وزيه كما يغير كلامه. ليس بالإمكان تحديد هويته لأن كل ما يقوم به مبني على التقليد والتلون والبروز في صور مختلفة. إنه يغير حتى سلالته ولغته فينتقل من جنس إلى جنس، من جنس الإنسان إلى جنس الحيوان، وتحديداً هنا إلى جنس الكلاب. أول ظهور له يتم في صورة ـ أو صوت ـ مستنبح ! «وكان الرجل إذا تلف بالليل بالصحراء ولم يدر أين يتوجه حاكى بصوته نباح الكلاب فإن كان قريبا من العمران نَبَحَتْ لنباحه كلاب الحي فسمع أصواتها فقصد الحي فتسمى العرب من يفعل هذا المستنبح»[1]. أبو زيد ضل طريقه ولكي يهتدي لابد له أن يحاكي نباح الكلاب، أن يوهم الكلاب أنه كلب. الهداية لا تتحقق إلا بتضليل الغير[2]. أثناء تجواله يتقمص أبو زيد هوية كلب، وعندما سيحل بالديار فإنه سيواصل تيهانه. فهويته عدم الاستقرار والتقلب في الأرض والقفز من حالة إلى أخرى. إنه بحاجة دائمة إلى الغير، لأن كيانه مرهون بتقمص مستمر لشخصية الغير وموقوف على تقليد دؤوب لأقوال الغير وأفعاله. إنه يشكو من نقص فادح لا يمكن تعويضه، في كل مناسبة، إلا بمحاكاة هيئة أو خطاب أو سلوك. وما دام كيانه متعلقا بالتيهان والمحاكاة، فإن الشخصية التي يظهر بها تكون كل مرة مستعارة، تماما كما هو حال القمر الذي يستعير نوره من كوكب آخر.

هذه المماثلة بين أبي زيد والقمر نجدها صراحة في النص، فمن وراء الباب يخاطب أبو زيد الأشخاص الذين يلتمس منهم القرى ويصف نفسه بأنه «انثنَى محقوقِفا مُصفرّا»أ أي أنه من فرط الجوع والهزال صار منحنيا ومعوجا ومتغير اللون. ثم يضيف : «مثل هلال الأُفق»، أي أنه باعوجاجه واصفراره صار لا يتميز عن الهلال.

المماثلة لا تنتهي عند هذين الوصفين. هناك وصف ثالث : ارتباط كلٍّ من أبي زيد والهلال بالليل. فكما أن الهلال يظهر بالليل، فإن أبا زيد يظهر في وقت يسود فيه الظلام. إنه هدية الليل المكفهر :

قَدْ دفع الليل الذي اكفهـــرا إلى ذَرَاكـــم شَعِـــثاً مُغْبَرّا

لكي تكتمل المماثلة بين أبي زيد والهلال، ينبغي أن يتضمن كلامه تعوذاً من الأذى، أي إشارة إلى التعويذ، إلى الرقية الحافظة. لقد رأينا أن جسده مُقوّس كالهلال، وينبغي الآن أن

1. الشريشي I، ص. 95.

2. كيليطو، 1985أ ب، ص. 115.

نضيف : كما هو حال التعويذ. وكما أن الهلال كان يتظاهر بأنه رقية تصد الأذى، فإن أبا زيد الآن يدعو لمخاطبيه أن يحفظوا من الشر والضّر :

يَا أهل ذا المغنى وُقِيتُم شــــرا ولا لقيتم ما بقيتـــم ضــــرا

هناك إذن مطابقة بين وصف أبي زيد ووصف القمر، خصوصاً إذا اعتبرنا عنصرا آخر مشتركاً بينهما : الحاجة إلى الغير. فالقمر بحاجة إلى الشمس، إنه لا يتمتع بنور ذاتي ينبع منه، وهو يفتقر إلى نور كوكب آخر. الخصاصة، النقص، الحاجة، الفقر : كلها صفات تنطبق على أبي زيد «المعتر» أي المصرح بالاجتداء والطلب، وهو ضد القانع. أبو زيد الجائع «يبغي قرى»، ضيافة، يتعرض للسؤال ويقصد الآخرين لطلب معروفهم. الجوع الذي يشكو منه نقص لا يمكنه أن يعوضه بنفسه، نقص أو فراغ لا يمكنه ملؤه إلا بما في حوزة الآخرين. إنه نقص في الحياة يترتب عنه اصفرار يشي بالمرض ويقرب من الموت. خلاصة الأمر أن حال أبي زيد، وحال القمر، حال بين حالين : بين الحياة والموت.

4. الخِلابة

قال الحَارِثُ بنُ هَمَّام فَلَمَّا خَلَبَنَا بِعُذُوبَةِ نُطْقِهِ، وعَلِمْنَا مَا وَرَاءَ بَرْقِهِ، ابْتَدَرْنَا فَتْحَ الباب، وتَلَقَّيْنَاهُ بالترحَاب، وقُلْنَا لِلْغُلامِ هَيَّا هَيَّا، وهَلُمَّ ما تَهَيَّا.

السمر «استهوى» الحارث بن همام وصحبه، وكلام أبي زيد «خَلَبَ» لُبّهم. الخِلابة، التي تعني الخداع بالقول اللطيف، مرادفة للاستهواء ولكلمة أخرى سترد فيها بعد : الفتنة. إن لكلام أبي زيد مفعولاً سحرياً شبيهاً بمفعول السمر الذي كان تحت رعاية القمر، وسلطة سحرية تبهر وتذهل كالبرق الذي يومض ويخطف البصر.

ذكر البرق، الذي يأتي مباشرة بعد ذكر الخلابة، له ما يبرره. فعبارة «علمنا ما وراء برقه» تعني : علمنا بلاغته وفضله من خلال كلامه[1]. الكلام في هذا المضمار ينبئ بما يتمتع به المتكلم من صفات حميدة، فهو علامة تبشر بالخير والنفع، كما أن البرق علامة يتفاءل بها لأنها تبشر بالمطر.

لكن الصلة بين الكلام والبرق لا تتأكد إلا إذا انتبهنا إلى اللُّبس الذي يميز كلا منهما. فالبرق علامة غامضة، مبهمة، مزدوجة. صحيح أنه يعِد بالمطر، لكنه لا يفي دائما بوعده.

1. أو، كما يقول الشريشي، «ما أبدى لهم من الكلام الفصيح دلهم على ماعنده من العلم كما أن البرق إذا ظهر ولمع علم ما وراءه من المطر» (الشريشي I، ص.97).

فنيته، أو دلالته، لا يمكن أن تُكتشف بدقة ولا أن تُسبر بصفة أكيدة. قد يتلوه مطر وقد لا يتلوه. ليس هناك اقتران بين وميضه ونزول المطر. لهذا فإن نية البرق لا تعلم إلا فيما بعد، عند معرفة ما يعقبه.

صفة البرق هذه تجعله شبيها بالدهر، لأن الدهر يتسم بالغموض والازدواجية نفسيهما، فلا يعرف، تأكيدا، أسيأتي بالخير أو الشر، أو بهما معاً.

الانتقال من البرق إلى الدهر ليس اعتباطياً. في المقامة الثانية للحريري، وفي سياق يدل على التحول والتبدل، ينشد أبو زيد السروجي الأبيات التالية :

وَقْـــعُ الشَّـــوائِبِ شَيَّبْ　　　والـــدَّهْرُ بـــالنَّـــاسِ قُلَّبْ

إِنْ دَانَ يَـــوْمـــاً لِشَخْصٍ　　　فَفِي غَـــــدٍ يَتَغَلَّبْ

فـــلاَ تَثِـــقْ بِـــوَمِيضٍ　　　مِنْ بَرْقِـــهِ فَهْـــوَ خُلَّـــبْ[2]

الدهر ذو لونين، فهو يخضع ويتغلب، يطيع ويتمرد، يفي بوعده ويخلفه. ليس باستطاعة أحد التكهن بنيته، بدلالة علاماته. ما يصدر عنه حوادث مختلطة، مزيج من الخير والشر. «الشوائب» تعني الأهوال والخطوب، وأصل الكلمة : «ما يقع في الماء الصافي من الأقذاء فيكدره»[3] (كالهلال الذي يكدر صفو الليل، وكأبي زيد الذي يكدر صفو الجماعة). الدهر لا يؤتمن جانبه ولا ينبغي الركون إليه لأنه «قُلَّبْ»، أي كثير التقلب لا يبقى على حال واحد. وما دامت هذه صفته فهو «خُلَّب» وهنا تبرز علاقته بالبرق. فالبرق الخلب هو الذي لا غيث فيه، هو البرق الخادع الذي يُطمعك بوميضه ثم يخيب أملك، يعدك بالماء ثم ينقشع ولا يسقيك إلا مرارة الخيبة.

الكلام بدوره لا يجوز ائتمانه والثقة به لأنه قد يخلب ويخدع، فيجري عليه ما يجري على الدهر والبرق. الدهر يتقلب، والبرق قد يفي بوعده وقد يخلفه، والكلام قد يكون مطابقا للحقيقة وقد يكون كاذبا، قد يكشف سريرة المتكلم وقد يخفيها. الشَّوب من شيم الدهر والبرق والكلام، وليست هناك قاعدة ثابتة (ما عدا الخلط) يمكن الاعتماد عليها للتصرف مع هذه الأمور. لو كان الدهر، أو البرق، أو الكلام، كاذبا في كل الحالات، لما كان هناك إشكال، لما تولد شك ولزالت كل شبهة. ولكن هذه الأمور الثلاثة تختلف باختلاف الحالات، تتلون وتتبدل، وعلاماتها التي لا تحمل دلالة واحدة لا تنكشف أسرارها إلا بعد فوات الأوان.

2. الحريري، ص. 24.

3. الشريشي I، ص. 63.

5. إبراهيم وضيفه

فَقَالَ الضَّيْفُ والذِي أحَلَّنِي ذَرَاكُمْ، لا تَلَمَّظْتُ بِقِرَاكُم، أوْ تَضْمَنُوا لي أن لا تَتَّخِذُونِي كَلاًّ، وَلا تَجَشَّمُوا لأجْلِي أكلاً، فرُبَّ أُكْلَةٍ هَاضَتِ الآكِل، وحَرَمَتْهُ مَآكِل، وَشَرُّ الأضْيَافِ مَنْ سَامَ التَّكْلِيف، وآذى المُضيف، خُصُوصاً أذًى يعْتَلِقُ بالأجسام، ويُفْضِي إلَى الأسْقَام، وَمَا قِيلَ فِي المَثَل الذِي سَارَ سَائِرُهُ، خَيرُ العَشَاء سَوَافِرُه، إلاَّ لِيُعَجَّلَ التَّعَشّي، ويُجْتَنَبَ أكْلُ اللَّيْل الذِي يُعْشِي، اللَّهمَّ إلاَّ أنْ تَقِدَ نَارُ الجُوع، وتَحُولُ دُونَ الهُجُوع، قالَ فكأنَّه اطَّلَع عَلَى إرَادَتِنَا، فَرَمَى عَنْ قوْسِ عَقِيدَتِنا، لا جَرَمَ أنَّا آنَسْنَاهُ بالتِزَامِ الشَّرْط، وأثْنَيْنَا عَلى خُلُقِه السَّبْطِ،

في الخطاب الموجه إلى الحارث وصحبه، يومئ أبو زيد إلى إحدى واجبات المضيف وهو أنه ملزم بالأكل مع الضيف، إظهارا للعناية والحفاوة. لكن هذا الواجب يتعارض مع ضرورة التبكير بالعشاء. فالأكل لا يكون نافعا إلا إذا تم في ضوء النهار («خَيْر العَشَاء سَوَافِرُه»)، أما في ظلام الليل فإنه يكون مصدرا للأسقام، بل إنه يسبب ضعفا في البصر لأنه يؤذي العين ويورثها العشا («أكْلُ اللَّيْلِ الذي يُعْشِي»). لهذا يطلب أبو زيد من مضيفيه أن لا يتكلفوا الأكل معه. فالليل قد تقدم والظلام عمَّ كل شيء، وفي هذه الحالة لا يجوز الأكل إلا إذا اشتد الجوع إلى درجة الحيلولة دون النوم.

من هذا الخطاب الذي يستند على أمثال وعلى أقوال مأثورة[1] يمكن أن نستخلص أن الأكل مصدر للحياة لأنه يغذي الجسم، ومصدر للموت لأنه يجلب الأمراض. إنه، بتعبير أصح، يؤدي إلى نتائج متعارضة حسب الوقت الذي يُتناول فيه، فهو في ضوء النهار مفيد، وفي ظلام الليل ضار. الأكل بالليل مضرٌّ للجسم كما أن الحديث مضر للعقل. هناك إذن مماثلة بين السمر وأكل الليل : كلاهما آفة ينبغي تجنبها.

أبو زيد يتظاهر بأنه ناصح مشفق، يهتم بسلامة مضيفيه ويبذل ما في وسعه لدفع الأذى عنهم، وهذا يذكر بما قاله لهم عندما كان وراء الباب («يَا أَهْلَ ذَا المَغْنَى وُقِيتُم شَرًّا»)، ويؤكد قمريته. إن حديثه، للمرة الثانية، يعلن عن الوظيفة نفسها التي كان الهلال يدعي القيام بها: الوقاية من الشر.

شكل الهلال، المشابه لشكل التعويذ، يتجلى في قوس يَرد ذكرها عَرَضاً : «فكأنه اطلع على إرادتنا، فرمى عن قَوسِ عَقِيدَتِنا». الكلام عبارة عن سهام تنبعث من أقواس مختلفة، وأبو زيد المحنك في فن المحاكاة «يرمي عن قوس» مضيفيه، أي أن له القدرة على كشف الظنون وتلوين الكلام حسب مخاطبيه فيبدو وكأنه واحد منهم.

هناك علاقة بين الأكل والسرد. في العديد من الحكايات يشكل الأكل قبل السرد طقسا لازما. ذلك أن المشاركة في الأكل تخلق جوا من الألفة والأنس، وعملية السرد تقتضي المودة والقرابة والاتصال الحميم. المضيف الذي يقدم الأكل يكون عادة المتلقي للسرد، والضيف يكون القائم بالسرد.

المضيف يكون مقيماً في مكان محدد، أما الضيف فيأتي على حين غفلة من مكان غير معين. في البداية يخلق اللقاء المفاجأة والريبة، بل الفزع أحيانا. ولا يزول هذا الشعور إلا عندما يقع تبادل بين الشخصين، فيقدم المضيف الطعام، وبالمقابل يقدم الضيف حديثا يروي خلاله قصته التي قد تقتصر على ذكر السبب الذي جاء به إلى أرض المضيف[2].

نجد نموذج هذه الشعائر في قصة إبراهيم الخليل مع الملائكة، وما يدفعني إلى اعتبار هذا النموذج الأصلي هو أن صورة إبراهيم تفرض نفسها في عدة أماكن من المقامة التي نحن بصدد تحليلها، بل تفرض نفسها كلما تعلق الأمر بقرى الضيف. في فصل من إحياء

---

1. يجد القارئ قسما منها في شرح الشريشي (I، ص. 97-98).

2. «كانت عادتهم أنه إذا مس من يطرقهم طعامهم أمنوه وإلا خافوه» (الزمخشري، II، ص. 280).

علوم الدين[3] يعرض الغزالي عدة معلومات وفوائد تخص أدب الأكل، والترتيب الذي يجب أن يتبع عند تقديم الطعام، والصفات التي يجب أن يتحلّى بها الضيف والمضيف، وطبعا ترد الإحالة إلى إبراهيم الخليل...[4].

نعلم أن إبراهيم قدم لأضيافه عجلا سمينا، لكنهم لم يمدوا أيديهم إليه، فاستراب وأوجس منهم خيفة، ولم يطمئن إلا عندما أعلموه بسبب مجيئهم وأطلعوه على صفتهم، فتحقق أنهم ملائكة وأنهم لذلك امتنعوا عن الأكل...[5] من الملاحظ أن التبادل متضمن في القصة : تقديم الأكل يقابله تقديم نبأ، بشارة بمجيء ولد لم يكن مرتقبا. سأعود فيما بعد بشيء من التفصيل إلى بعض ملامح صورة إبراهيم. أكتفي الآن بالإشارة إلى أن المقامة تصفه بأنه «سَنَّ القِرَى» أي ابتدأه وجعله سُنّة، وأن كل ما يتعلق بالضيافة وأدب الأكل يرجع إليه. ولهذا لقب بأبي الضيفان[6].

3. عنوان الفصل : «كتاب آداب الأكل» ، II، ص. 2-21.

4. الغزالي، II، ص. 13 و 16.

5. الزمخشري، II، ص. 280-281.

6. «كان (...) إذا أراد أن يأكل خرج ميلا أو ميلين يلتمس من يتغذى معه وكان يكنّى أبا الضيفان» (الغزالي، II، ص. 13).

6. السِّراج

ولَمَّا أحْضَرَ الغُلامُ مَا رَاجَ، وأذْكَى بَيْنَنَا السِّرَاجَ، تَأمَّلْتُهُ فإذَا هُوَ أبُو زَيْد فَقُلْتُ لِصَحْبِي لِيَهْنِئْكُم الضَّيْفُ الوَارِد، بَلِ المَغْنَمُ البَارِدُ، فإنْ يَكُنْ أفَلَ قَمَرُ الشِّعْرَى فَقَدْ طَلَعَ قَمَرُ الشِّعْرِ، أو اسْتَسَرَّ بَدْرُ النَّثْرةِ فقدْ تبَلَّجَ بَدْرُ النَّثْر، فَسَرَتْ حُمَيَّا المَسَرَّةِ فِيهم، وطَارَتِ السِّنَةُ عَنْ مَآقِيهم، وَرَفَضُوا الدَّعَةَ التِي كَانُوا نَوَوْهَا، وثَابُوا إلَى نَشْرِ الفُكَاهَةِ بَعْدَمَا طَوَوْهَا، وأبُو زَيْدٍ مُكِبٌّ عَلى إعْمَالِ يَدَيْهِ، حتَّى إذَا اسْتَرْفَعَ مَا لَدَيْهِ،

بفضل نور السراج يتعرف الحارث بن همام على هوية الطارق الذي لم تكن ملامحه واضحة في الظلمة. السراج يكشف ما كان مجهولاً : وجه الطارق واسمه، ويحيل بالتالي إلى علاقة قديمة بين الحارث وأبي زيد. الحارث يعرف أبا زيد، ولكونه يعرفه فإنه يتعرف عليه ويعترف (أي يُخبر) بصحبته له. إجمالاً يعني التعرف رَبْطَ وجهٍ باسْمٍ وبفترة سابقة من الزمن.

في أغلب المقامات يكون التعرف عنصرا «نوعياً» يتلو عنصراً نوعياً آخر هو الإنكار. فالحارث ينكر كل مرّة أبا زيد الذي لا يكف عن تغيير شكله ومظهره والذي لا تنكشف هويته إلا عند نهاية المقامة. أما القارئ فإنه بعد اطلاعه على مقامتين أو ثلاث، يتعود على هذه الخُطة في السّرد ويعلم أن الشخص الذي ينكره الحارث هو أبو زيد، خصوصاً أن

هذا الأخير، رغم حربائيته وتلونه، موصوف دائما بالفصاحة وبعلو الشأن في نظم الكلام. القارئ يسبق الحارث في التعرف على أبي زيد، بحيث تكون هناك فترة تفصل القارئ و الحارث. صحيح أن الحارث، كراو، يعلم أنه التقى بأبي زيد، ولكنه كشخص مشارك في أحداث الحكاية، يتعامل لمدة قد تطول أو تقصر مع صاحبه دون أن يتبين أنه أبو زيد. وهكذا فإن القارئ يشاهد، من مكان مرتفع، كيف ينتقل الحارث من الجهل إلى العلم، من الإنكار إلى التعرف.

أي قارئ يا ترى ؟ بكل بساطة القارئ الذي يشرع في قراءة المقامة الكوفية بعد اطلاعه على المقامات الأربع التي تسبقها في كتاب الحريري. هذا القارئ مقدر، بمعنى أن المقامة تنص بصفة ضمنية على وجوده وعلى نوعية قراءته[1]. والدليل على ذلك أن اسم أبي زيد لا يرد كاملا، إذ القارئ يعرف أنه السروجي (من مدينة سَرُوج)، وأنه مبدع حيل وصاحب بيان. فالكنية وحدها تكفي لإحضار الاسم وإبراز صفات من يحمله. وكذلك يوحي اسم الحارث بن همام للقارئ بصورة شخص مستقيم السلوك، شغوف بالأدب. إن الاسم لا يختصر سمات الشخص فقط[2]، إنه يربط أيضا المقامة بأخواتها.

موضوعة التعرف ذات أهمية قصوى في المقامة الكوفية : الحارث يتعرف على أبي زيد، وهذا الأخير سيتعرف على ابنه المزعوم، والحارث سيرغب في التعرف على زيد، وقبل ذلك يعرف الجماعة بأبي زيد... طيلة اللقاء سيكون الحارث صلة وصل بين الجماعة (التي ينتمي إليها ويتكلم باسمها) وأبي زيد.

التعريف بأبي زيد يكتسي صبغة المدح : إنه لا يشق له غبار سواء في النثر أو في النظم، فهو يتسلل بكلامه في قالبين مختلفين وينتقل بسهولة من الشعر إلى النثر ومن النثر إلى الشعر. وهذه المهارة تجعل منه بليغا ذا لونين وتؤكد ازدواجيته. بل إنه في إطار شكلي النظم والنثر ينتقل من نوع إلى نوع كما ينتقل من شخصية إلى شخصية. فأنواع الخطاب بالنسبة إليه مساكن مؤقتة يلجأ إليها عند الحاجة، وهذه الحالة تقربه من الحية التي تتميز، بالإضافة إلى ازدواجية لون جلدها، بكونها لا جُحر لها وإنما تتخذ من جُحر الحيوانات الضعيفة مسكنا لها[3].

---

1. القارئ الذي لم يطلع إلا على المقامة الخامسة لن يوحي له اسم أبي زيد بأي شيء ولن يوقظ لديه أية ذكرى، لأن الخلفية التي تشكلها المقامات غائبة تماما عن أفقه. أما القارئ الذي تفترضه مقامتنا فإنه شرع في قراءة كتاب الحريري من بدايته.

2. بارت، ص. 196-197.

3. الجاحظ، 1938-1945، IV، ص. 169-170.

لماذا هذا الإلحاح على تقريب أبي زيد من الحية ؟ لاشك أن هذا السؤال يخامر القارئ، على الرغم من كوني ذكَّرتُه بأن كلمة هلال تعني الحية فيما تعنيه. أوافق القارئ على تحفظه وأعده بالبحث عن عنصر جديد يبرز العلاقة التي أشرت إليها. لكنني أرى أنه لابد أن يوافقني على المماثلة التي أفترض وجودها بين أبي زيد والقمر. وكيف لا والنص نفسه يؤكد المماثلة بصفة صريحة، وللمرة الثانية ؟ لقد سبق لأبي زيد أن نعت نفسه بأنه مُقَوَّسٌ شَاحِبٌ كَالْهِلَالِ، والآنَ يُشَبِّهُهُ الحَارث بقَمَر الشِّعْرى وببَدْرِ النَّثْرَة : «إنْ يَكُنْ أَفَلَ قَمَرُ الشِّعْرَى فَقَدْ طَلَع قَمَرُ الشِّعْرِ، أوِ اسْتَسَرَّ بَدْرُ النَّثْرة فَقَدْ تَبَلَّجَ بَدْرُ النَّثْرِ»[4].

أبو زيد يعوض القمر وينوب عنه لأنه يحمل خاصياته، ومن ضمنها البرودة. فهو «المغنم البارد» أي الغنيمة «التي تجيء عفوا من غير أن يُصْلى دونها بنار الحرب ويُبَاشَر حَرُّ القِتَال»[5]. أبو زيد هدية الليل المكفهر، ورُبَّ هدية تكون مسمومة. كانت الجماعة تستعد للنوم بعد غياب القمر وحلول الظلام، وفجأة بزغ قمر جديد منزلته بالنسبة للقمر الأول، منزلة هذا بالنسبة للشمس. أبو زيد بديل البديل.

لنتساءل الآن عن الدور الذي قام به مصدر ضوء لم نوله ما يستحق من اهتمام، وأعني السراج أو المصباح. ماهي علاقة السراج بالشمس والقمر ؟ هل السراج مثيل للشمس أم للقمر ؟ لقد رأينا أن الشمس لها ارتباط بالحقيقة والوضوح، بينما القمر متعلق بالخداع والكذب. ومن تمويهات القمر أنه «يسرق» نور الشمس ويدّعيه لنفسه. هل هذه حال السراج؟ لا، لأن ضوءه ليس مستعارا وإنما ينبع منه. أضف إلى ذلك أن ضوءه ساخن، على عكس برودة القمر. فالسراج مصدر ضوء ناري، يبث النور والحرارة، تماما كما تفعل الشمس. وفوق كل هذا فإن السراج من أسماء الشمس[6]، وما دام يحمل اسم الكوكب المشرق فإنه يشترك معه في خاصياته أو البعض منها. إنه لا يحمل اسم الشمس تطاولا واغتصابا، وإنما استنادا إلى صفات تجعل منه مثيلا إيجابيا للشمس، بينما القمر مثيل سلبي. نعم إن السراج لا يضيء إلا حيزا محدودا، وحرارته ضعيفة، على عكس الشمس التي يعم نورها الكون والتي تبث الحرارة في الوجود بكامله. ومع ذلك فهو مُكْتفٍ بذاته لا يعكس نورا أجنبيا، مما يجعله بعيدا كل البعد عن الخداع والتمويه. إنه شمس صغيرة بزَغَت لتكشف

4. «الشعرى هي منزل من منازل القمر، النثرة هي منزل من منازل القمر أيضا» (ساسي، I، ص.53).

5. ساسي، I، ص. 53.

6. الشريشي، I، ص. 106.

هوية أبي زيد، ولكنها عاجزة عن كشف نواياه الخبيثة. شمس النهار وحدها قادرة على رفع الحجاب عن سريرته...

التعرف على أبي زيد يؤذن بسمر جديد سيكون انعكاسا للسمر الأول. كلا السمريْن خاضع لرعاية قمرية : السمر الأول تم تحت إشراف القمر السماوي، والسمر الثاني سيتم تحت إشراف قمر أرضي متمثل في أبي زيد. فكأن القمر نزل من السماء ليدب على الأرض ويؤرق الجماعة. نتذكر أن ابن المعتز ينسب الأرق للقمر («يا مثكلي طيب الكرى...»)، ولا يسعنا إلا أن نقول إن الظاهرة نفسها تحدث في المقامة. فعندما كان الهلال في السماء كانت الجماعة ساهرة، وعندما غاب عزمت على النوم. ثم ماذا جرى لأفراد الجماعة عندما تعرفوا على أبي زيد ؟ «طارت السنة عن مآقيهم» أي أنهم هجروا النوم «وثابوا إلى نشر الفكاهة بعدما طووها».

السمر الجديد موسوم بالسلبية كما هو حال السمر السابق. فعبارة «سرت حميا المسرة فيهم» صدى لعبارة «استهوانا السمر». في كلتا الحالتين ينفجر انفعال مصدره شيء خارجي يتلقف الجماعة ويسيطر عليها ويضللها. «حميا المسرة» تعني شدة السرور الشبيهة بنشوة الخمر (تسمى الخمر الحميا)[7]. الجماعة تحت رحمة نشوة مفتعلة غير مضبوطة، نشوة تُخرِج من تتغلب عليه عن طوره وتغربه عن نفسه، فيصير مملوكا خاضعا لقوة كان من قبل ينفر منها وينكرها. الجماعة الآن فريسة حميا المسرة كما كانت فريسة الاستهواء. باستسلامها للهوى سُلِبَ منها تمييزها وعقلها وصارت غريبة عن نفسها وفقد كل فرد من أفرادها شخصيته المعهودة وتقمص شخصية أخرى. لقد استحوذ عليها شعور أهوج لا يقاوم، شعور يجعلها مشدودة إلى الخارج، إلى المنطقة التي خلف الباب، إلى المجهول. لم تعد مكتفية بذاتها، بالداخل، بالبيت، بالفضاء المقفل الذي توجد فيه والذي يشكل صورة للنفس المطمئنة. تحت تأثير القمر، استحوذت الغرابة على الجماعة وأرغمتها على فتح الباب والاطلاع على ما يجري في الجهة الأخرى.

7. الشريشي، I ص. 98.

7. الوارث الشقي

كان من أن تنتهي المقامة عند التعرف على أبي زيد السروجي، كما هو الشأن في جل المقامات الحريرية. تتبع عادة المسار التالي : أثناء تجواله من مدينة إلى مدينة يلتقي الحارث بن همام بأبي زيد الذي يلبس كل مرة قناعاً جديداً والذي يلقي خطابا يدر عليه شيئا من المال أو الطعام. وبعد ذلك يتعرف عليه الحارث ثم يذهب كل واحد منهما إلى حال سبيله. هذا المسار، باستثناء النقطة الأخيرة (الفراق) تحقق في الجزء الذي حللناه إلى حد الآن. فالحارث التقى بأبي زيد، وهذا الأخير كان مُقَنَّعاً بالظلام، والعقد الذي لا تخلو منه مقامة (خطاب مقابل قدر من المال) وارد أيضا : الأبيات التي أنشدها أبو زيد نالت إعجاب من ألقيت على مسامعهم فآووه وأطعموه، وأخيرا تعرفوا عليه. فلماذا لم تنته المقامة عند هذا الحد ؟ لأن الحريري ملزم بتصفية حساباته مع الهمذاني.

لم أشر بعد بما فيه الكفاية إلى أن الحريري «يقلد» مقامة للهمذاني تحمل العنوان نفسه وتتبع المسار ذاته. ولكنها تنتهي عندما يتعرف عيسى بن هشام على أبي الفتح الإسكندري[1].

---

1. في مقامة الهمذاني يروي عيسى بن هشام أنه سافر لأداء الحج، ثم يضيف : «وصحبني في الطريق رفيق لم أنكره من سوء. فلما تجالينا وخبرنا بحالينا سفرت القصة عن أصل كوفي ومذهب صوفي. فلما أحلتنا الكوفة ملنا إلى داره ودخلناها وقد بقل وجه النهار واخضر جانبه. ولما اغتمض جفن الليل وطر شاربه، قرع علينا الباب، فقلنا : من القارع المنتاب ؟ فقال : وفد الليل وبريده، وفل الجوع وطريده، وحر قاده الضر، والزمن المر، وضيف وطؤه خفيف، وضالته رغيف (...) ففتحنا له الباب وقلنا ادخل، فإذا هو والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري. فقلت يا أبا الفتح شد ما بلغت منك الخصاصة، وهذا الزي خاصة. فتبسم وأنشأ يقول :

الجزء الأول من مقامة الحريري يقتفي أثر مقامة الهمذاني، أما القسم الثاني فإنه لا يحمل صدى للهمذاني. بتعبير آخر : القسم الأول معارضة، أي أن الحريري يتناول فيه الموضوع نفسه الذي تطرق إليه الهمذاني، مع نية الفوز بقصب السبق. فالذي يقوم بمعارضة مؤلف، بمحاكاة نموذج، يسعى جاهدا أن يتجاوز المثال أو أن يعادله على الأقل. أما أن يعجز عن بلوغ شأو المثال، فذلك هو الفشل الذريع.

في القسم الثاني من مقامته يكف الحريري عن محاكاة الهمذاني ويسلك طريقا لم يسلكها نموذجه. فالحكاية التي وضعها على لسان أبي زيد من نسجه وابتكاره.

مقامة الحريري أكثر طولا من مقامة الهمذاني وأشد منها تعقيدا، بحيث يمكن القول إنها تشتمل على مقامتين. فإذا اتفقنا على أن المقامة سلسلة من الأحداث تنتهي بالتعرف على البطل، فإن مقامة الحريري مقامتان لأن فيها تعرفين : التعرف الأول عندما يكتشف الحارث هوية ابي زيد، والتعرف الثاني عندما يكتشف خدعته.

ما دام هناك مثال، وما دامت مقامة الحريري بديلة لمقامة الهمذاني، فليس من المستغرب أن تتولد علاقة متوترة، مشوبة بالغموض والازدواجية. فالحريري يعلم انه مدين للهمذاني بالكثير، بالحياة. لا ينكر أبوة الهمذاني الذي سبقه في الزمن وأنار له الطريق، إلا أنه يرزح تحت ثقل المثال ويتمنى أن يتخلص منه. هذا الموقف المزدوج عبر عنه في أكثر من مناسبة. ففي مقدمة كتابه يعترف بأن الهمذاني «سباق غايات وصاحب آيات، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته ، ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته»[2]. ولكنه في إحدى مقاماته يتمرد على الهمذاني فيقول على لسان أبي زيد :

إِنْ يَكُن الإسْكَنْدَرِيُّ قَبْلي (.....................)

فَالطَّلُّ قَدْ يَبْدُو أَمَامَ الوَبْلِ والفَضْلُ لِلْوَابِلِ لاَ لِلطَّلِّ[3]

الإسكندري هو أبو الفتح بطل الهمذاني، وهو كناية عن هذا الأخير، كما أن أبا زيد

لاَ يَغُرَّنَّكَ الَّذِي أَنَا فِيهِ مِنَ الطَّلَبْ
أَنَا فِي ثَرْوَةٍ تَشَقُّ لَهَا بُرْدَةُ الطَّرَبْ
أَنَا لَوْ شِئْتُ لاتَّخَذْتُ سُقُوفاً مِنَ الذَّهَبْ»
(الهمذاني، ص. 24-28).

2. الحريري، ص. 7.

3. الحريري، ص. 555.

كناية عن الحريري. لا يرضى الحريري أن يكون مجرد صدى أو انعكاس أو امتداد للهمذاني. إنه الوارث الذي لا يكتفي بالعيش على حساب من أورثه، فينمي الميراث ويضخمه ويحول «الطل»، أي المطر الضعيف، إلى «وابل»، أي إلى مطر شديد. إلا أنه رغم الثروة العظيمة التي يجمعها يعلم انه مدين بها إلى حد كبير للهمذاني. إنه حقا وابل، لكنه نبع من الطل، من النطفة التي كونته والتي لولاها لما كان. هنا يكمن سر الدَّين الذي ليس بالإمكان رده إلى صاحبه. فمهما تفوق الحريري فإنه لا يستطيع محو أبوة الهمذاني، رغم أنه يحاول إنكارها. فلأربع مرات على التوالي يشهد في مقامته الكوفية أنه ليس مدينا لأبيه بشيء، كما سنرى ذلك فيما بعد. هذا الإلحاح مرده إلى الرغبة في قتل الهمذاني، لكي يتمكن الابن من احتلال المرتبة الأولى، بل من الانفراد بالاهتمام[4]. ولقد أفلح الحريري إلى حد كبير في تحقيق رغبته، إذ أن الشهرة التي نالها في حياته وبعد مماته جعلته يحظى بعناية وإعجاب فائقين، بينما طوي ذكر الهمذاني وصار في عداد الموتى. هكذا صار الفرع أهم من الأصل وطمس القمرُ الشمسَ واحتل مرتبتها وصيّرها ظلا له.

هذه الاعتبارات دفعتني إلى تقسيم المقامة إلى قسمين : القسم الأول محاكاة، ولا يصعب على القارئ أن يلمح مقامة الهمذاني خلف هذا القسم. أما القسم الثاني فلا أثر فيه للهمذاني، لأن الحريري شب عن الطوق واستأنف السير وحده وترك الهمذاني وراءه وانفلت من وصايته. في القسم الأول إذعان للمثال، وفي القسم الثاني عصيان وإنكار وتحقيق لرغبة مستترة جلية : أن يكون الحريري وليد نفسه، أن يكون «ابنا لأعماله»، أن يكون في الوقت نفسه الأب والابن. على كل حال، هذه هي الموضوعة التي نجدها في الحكاية التي سيرويها أبو زيد.

4. انظر تحليلات روبير، ص. 58 وما بعدها، وتحليلات شنيدر، ص. 170-171.

القسم الثاني

1. الرغبة في السرد

قُلْتُ له أطْرِفْنَا بِغَرِيبَةٍ من غَرَائِبِ أسْمَارِكَ أوْ عَجِيبَةٍ من عَجَائِبِ أسْفَارِك فقالَ لَقَدْ بَلَوْتُ من العَجَائِبِ ما لم يَرَهُ الرَّاؤون ولا رَوَاهُ الرَّاوُون وإنَّ مِنْ أعْجَبِهَا ما عَايَنْتُهُ اللَّيْلَةَ قُبَيْلَ انْتِيَابِكُم ومَصِيري إلى بابِكم فَاسْتَخْبَرْنَاهُ عنْ طُرْفَةِ مَرْآه في مَسْرَحِ مَسْرَاه،

لم يشرع أبو زيد من تلقاء نفسه في رواية حكايته، وإنما بناء على طلب وُجِّه إليه. فهناك قاعدة شبه عامة وهي أن السرد يكون جوابا عن سؤال أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صبغة الأمر. المتلقي في أغلب الأحيان هو الذي يطلب السرد من الراوي، ولا أكاد أعرف مثالا للحالة المعاكسة، حالة راو يطلب من متلق أن يصغي إلى سرده[1]. هناك طبعا حالة شهرزاد التي تعرض حكاياتها على شهريار، ولكن لا ينبغي أن ننسى أنها تحتال لكي ينبع طلب السرد من شهريار نفسه، بحيث ينحصر دورها في الامتثال لأمر. أما في ، فإن كل حكاية مسبوقة بالسؤال المعروف : «وكيف كان ذلك ؟»، وهو سؤال يعبر عن الرغبة في الاستماع ويمنح الراوي الإذن بالشروع في السرد.

الحارث بن همام، باسم الجماعة، هو الذي يطلب السرد من أبي زيد، وبالإضافة إلى ذلك يحدد له النوع الذي يجب عليه أن يتقيد به. الراوي مطالب بحكاية من نوع الحكايات

---

1. كيليطو، 1982 ، ص. 103-104.

التي تروى بالليل («عجيبة من عجائب أسمارك») ومن نوع الحكايات التي تدور أحداثها في مكان بعيد، في فضاء غير مألوف («غريبة من غرائب أسفارك»). الراوي مطالب بالخرافة، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، كما أشرت إليه سابقا. الخرافة لها ارتباط بالسمر والسفر، ذلك أن الليل ميدان الغرابة، وفي البلاد البعيدة تصير الغرابة هي القاعدة. بين السمر والسفر قرابة على مستوى الدال وعلى مستوى المدلول : ما يُروى أثناء السمر، عندما تغيب الشمس وتتحول إلى ذكرى بعيدة، خرافات تتحرك أشخاصها في فضاء غير مألوف؛ أما السفر فإنه قد يقود إلى مناطق لا تعرف الشمس أو لا تسطع فيها الشمس إلا على مشاهد غير معهودة.

تنعت الحكايات في بكونها عجيبة وغريبة. هذا النعت يبرر السرد لأنه إذا لم تكن الحكاية عجيبة وغريبة فإنها لا تستحق أن تروى. وعلى ما يبدو فإن الغرابة تستلزم المسافة الزمنية («كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان») والمسافة المكانية (البطل الذي ينتقل إلى أرض بعيدة، كالصين مثلا، أو إلى أرض غير مضبوطة على الخريطة).

لا ينطبق هذا التعريف على حكاية أبي زيد، التي تجري أحداثها في زمن معين، في ماض قريب جدا، قبيل أن يطرق أبو زيد باب مضيفيه، وفي مكان معين، الكوفة، في المدينة نفسها التي يوجد فيها الحارث وصحبه. ومع ذلك فإن الغرابة تكتنف الحكاية بسبب الباب الذي يكتسي هنا صبغة رمزية قوية لأنه يفصل بين عالمين مختلفين، بين الداخل والخارج، بين الفضاء المدجَّن والفضاء الوحشي. أحداث الحكاية جرت في الجانب الآخر من الباب، في ظلام دامس يتخلله شخص ضامر ومقوس كالهلال. أكيد أن الغرابة ليست وقفا على الماضي البعيد والبلد النائي. يكفي أن يكون هناك باب يوحي بوجود جانب آخر، مخيف وخطير. إن للباب وظيفة مزدوجة : فهو يحمي ويحفظ ويقي من شر الخارج، وهو في الوقت نفسه ينفتح على الخارج، على ميدان الغرابة. الباب من جهة يُطمئِن ويهدئ الخاطر ويوحي بالأمن، ومن جهة أخرى يثير القلق لأنه يفتح على الرعب والهلع، وحتى في حالة ما إذا بقي مقفلا فإن وجوده كاف ليدل على ما خلفه من منطقة رهيبة.

مضيفو أبي زيد يرغبون في الاستماع إلى خطاب خرافي لأن شيطان الغرابة تسلط عليهم. أما أبو زيد فإنه مؤهل للقيام بدور الراوي لأنه حل بالكوفة بعد سفر طويل، ثم إنه مؤهل لتلبية طلب الجماعة وإرضائها لأنه تجاوز حد ما يُرى وما يُروى، وتعرَّف على ما يجري في الجانب الآخر، ووطئ أراضي لم يطأها أحد غيره وبالتالي لم تتحدث عنها الأخبار.

الإشارة هنا إلى المصدرين الأساسيين اللذين تُستَقى منهما المعرفة، وهما العيان والخبر.

الأفضلية طبعا للعيان لأن النفس تطمئن إليه أكثر مما تطمئن للخبر. أبو زيد لا يروي عن غيره، لأن تجربته تستند على المشاهدة المباشرة، لا على الأخبار المأخوذة من أفواه الرجال أو من الكتب. إن ما بلاه يمتاز بخاصيتين أساسيتين : التجربة الحية من ناحية، ومن ناحية أخرى التجربة الفريدة من نوعها، مما يجعله متفوقا على من سبقه من الرحالة وأصحاب السياحة ونقَلة الأخبار. فهؤلاء لم يبلغوا شأوه ولم يصل علمهم إلى ما وصل إليه.

بالإضافة إلى مصدري المعرفة المشار إليهما، يتضمن خطاب أبي زيد («لقد بلوت من العجائب ما لم يره الراؤون، ولا رواه الراوون») تمييزا بين صنفين من العجائب. هناك أولا الشيء العجيب الذي تم الاطلاع عليه والذي صار، على الرغم من كونه غير اعتيادي، مُرَوَّضاً ومستأنسا إلى حد كبير، فالعجيبة المتعرف عليها والتي تناقلتها الألسن تفقد كثيرا من قوتها وطرافتها. وهناك ثانيا الشيء العجيب الذي لم يطلع عليه أحد والذي لم يخضع بعد للمعرفة أي لم يصنف ولم يرتب داخل منظومة. هذا الصنف أكثر طرافة وأكثر إثارة للفضول الفكري، وضمنه تدخل الحكاية التي سيرويها أبو زيد، وهي حكاية ليست سوى غيض من فيض، ليست سوى مثال لما بوسعه أن يرويه من العجائب. فهو يوحي بأنه يغرف من بحر وأن بإمكانه رواية العديد من الحكايات : «وإن من أَعْجَبِهَا مَا عَايَنْتُهُ اللَّيْلَةَ قُبَيْلَ انْتِيَابِكُم».

إلحاح أبي زيد على العيان، على التجربة المباشرة، له هدف محدد. ولفهمه لابد أن نتذكر أن الرواية بالنسبة للقدماء، ظاهرة مرتبطة أشد الارتباط بظاهرة أخرى، وهي مسألة صدق الراوي. فالخبر لا يعترف به إلا إذا كان الذي يبلغه معروفا بالصدق والعدالة. بل إن الخبر الذي تتوافر فيه الشروط المطلوبة هو الخبر الذي يبلغه عدة رواة لا يتعارفون وبالتالي لم يتفقوا على إذاعة خبر كاذب. أما الخبر الذي لا يحمله إلا شخص واحد، والذي لا يمكن ضبطه وتحقيقه من طرق أخرى، فإنه خبرٌ لا تسنده إلا شهادة واحدة، وتبعا لذلك فإن الثقة التي تمنح له تكون على قدر الثقة التي تمنح لصاحبه[2].

عندما يعلن أبو زيد أن حكايته لم ترو من قبل، فإنه يؤكد طرافتها، و لكنه في الوقت نفسه يتعرض مبدئيا للامتحان و التجريح. إن قبول حكايته متعلق بالحكم على صدقه، فهل هو جدير بالثقة ؟ هنا ينبغي مراعاة موقف الحارث بن همام، و موقف صحبه، و موقف القارئ.

2. الجاحظ، 1964 ، ص. 119.

رفاق الحارث لا يعرفون أبا زيد، أو لا يعرفونه إلا من خلال الوصف الذي فاه به الحارث. ولقد كان لهذا الوصف وقع في أنفسهم لأنه مفعم بالإطراء و التمجيد والإعجاب. فالترحاب الذي استقبل به الحارث أبا زيد، و المدح الذي خصه به، و الإكبار الذي عبر عنه، كل هذا ينم عن التقدير ويشكل ضمانة للراوي. ثم إنه طلب منه أن يروي حكاية، وكونه وجه إليه هذا الطلب يدل على الثقة و الائتمان، ويثبت جدارة الراوي.

لماذا لم يلتزم الحارث الحيطة و الحذر ولم يحترس من أبي زيد، مع أنه جرب حيله وخدعه في مناسبات سابقة ؟ لماذا حسن ظنه به مع أنه عاين كذبه وبهتانه ؟ لأن حسن الظن عنصر «نوعي» يتكرر من مقامة إلى أخرى، فلا بد أن ينخدع الحارث وتنطلي عليه الحيلة. ثم إن نشوة السمر أذهلته كما أذهلت أصحابه فاختلطت عليه الأمور وصار في حالة من ينخدع بالظل ويلهث خلف السراب.

أما القارئ فإنه يحتفظ في ذهنه بالصورة التي تكونت لديه من خلال سلوك أبي زيد في المقامات السابقة، وهي صورة محتال صاحب تلفيق وتمويه، فيقف منه موقف الحذر ويحتاط ولكن إلى أي حد ؟ لكي لا يخدع هو كذلك.

2. أبو العجب وابن السبيل

فقال إنَّ مَرَامِيَ الغُرْبَة، لَفَظَتْنِي إلَى هَذِهِ التُرْبَة، وأنا ذُو مَجَاعَةٍ وبُوسى، وجِرَابٍ كَفُؤادِ أمّ مُوسَى، فَنَهَضْتُ حِينَ سَجَا الدُّجَى، علَى مَا بِي مِنَ الوَجَي، لأرْتَادَ مُضيفا، أوْ أقْتَادَ رَغيفا، فَسَاقَنِي حَادِي السَّغَب، والقَضاءُ المُكنَّى أبا العَجَب، إلى أنْ وَقَفْتُ على باب دَار، فَقُلْتُ على بِدار:

حُيِّيتُمُ يا أهْلَ هَذَا المَنْزِلِ ... وَعِشْتُمُ فِي خَفْضِ عَيْش خَضِلِ

مَا عِنْدَكُمْ لابْنِ سَبِيلٍ مُرْمِلِ ... نِضوِ سُرى خَابِطِ ليْل ألْيلِ

جَوِي الحَشَى عَلَى الطَّوى مُشْتَمِلِ ... مَا ذَاقَ مُذْ يَوْمَانِ طَعْمَ مَأكَلِ

ولا لَهُ فِي أرْضِكُمْ مِنْ مَوْئِلِ ... وَقَدْ دَجَا جُنْحُ الظَّلام المُسْبِلِ

وَهْوَ مِنَ الحَيْرَةِ فِي تَمَلْمُلِ ... فَهَلْ بِهَذَا الرَّبْع عَذْبُ المَنْهَلِ

يَقُولُ لِي ألْقِ عَصَاكَ وادْخُلِ ... وابْشَرْ بِبِشْرِ وقِرىً مُعَجَّلِ

أبو زيد لا يروي عن غيره ويكتفي، حسب زعمه، بسرد ما عاينه من أحداث قبيل حلوله بين مضيفيه. إنه يجتهد حتى لا يحسب أحد أنه وضع الحكاية التي شرع في روايتها، وإلا فإن الخداع الذي يخطط له لن ينجح.

من هو مؤلف هذه الحكاية التي ليست مما رواه الرواة وليست من اختراع أبي زيد ؟ إنه القضاء. لم ينسب أبو زيد ما جرى له إلى الصدفة، إلى مجرد التقاء سلسلتين من الأسباب، وإنما إلى القضاء، إلى إرادة تتعدى فهم البشر، مؤلف تُجهل نواياه وأهدافه ولا يمكن التنبؤ بها ولا يُطَّلَع على خفاياها إلا بعد فوات الأوان.

إضافة الحكاية إلى القضاء تهدف إلى تهييء المستمعين إلى تقبل ما تتضمنه من حادثة غير عادية : بعد سنوات طويلة من التيه يجد أبو زيد نفسه وجها لوجه مع ابن له لم يره قط لأنه تخلى عنه عندما كان جنينا في بطن أمه ! إن لقاء من هذا النوع مستبعد الحدوث، إن لم يكن مستحيلا. لهذا فهو يبعث على الاندهاش، على اندهاش قد يوقظ الشك. إلا أن إضافته إلى القضاء يبرره ويسوغ تصديقه. ألا يكنى القضاء أبا العجب ؟ أليس القضاء مصدر أحداث غير متوقعة ومفاجآت تصيب المرء على حين غفلة فتداهمه وتباغته وتأخذه على غرة ؟ كنية أبي العجب أطلقت على القضاء لأنه ينجب أشياء غير مألوفة تُذهل وتُحير[1].

بناء على هذا فإن المستمعين لن يجدوا مفرا من التسليم بصدق الراوي ومن تقبل ما في حكايته من أمر عجيب. فهم يوافقون على أن القضاء أبو العجب، خصوصا وأن هذه الكنية ليست من ابتكار أبي زيد، وإنما هي من الكنى الشائعة التي تم قبولها والإقرار بصحتها. ثم إنهم قبل كل هذا راغبون في الاستماع إلى عجيبة من العجائب. ألم يحددوا النوع الذي ينبغي أن ينتمي إليه خطاب أبي زيد[2]؟

إذا كانت الحكاية من تأليف القضاء، فلن يكون أبو زيد إلا راوية لها : إنه يخبر عن الأحداث التي شارك فيها من جراء قرار تحكمي نابع عن قوة تفوق فهم البشر. بتقمصه دور راوية صرف، يخفي أن الحكاية من تأليفه وأنه ينسبها زورا إلى القضاء، قاصدا بذلك تضليل مستمعيه.

إن حكاية عجيبة لا يمكن أن يسردها، بمعنى من المعاني، إلا شخص عجيب، غير عادي، وهذه صفة أبي زيد كما تظهر لمن قرأ مجموع مقامات الحريري. إلا أن المقامة الخامسة وحدها كافية لإظهار تعدديته. فهو مكدي، ومستنبح، وشاعر مفلق، وخبير بأدب الأكل،

1. «العُجْبُ والعَجَب : إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده (...) أصل العَجَب في اللغة، أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقل مثله، قال : قد عجبت من كَذَا (...) العَجَب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد» (**لسان العرب**، مادة «عجب»).

2. عندما سينتهي أبو زيد من سرد حكايته سيقول لمضيفيه : «أثبتوها في عجائب الاتفاق»، مؤكدا بهذا القول نوعها.

وراو مراوغ. ثم هو أب يتملص من الأبوة، أب يطوف في الآفاق، ويلتقي على حين غفلة بولده. ثم هو ابن نفسه أو أب نفسه، لأنه ينجب في كل لحظة الصورة التي يود أن يظهر بها أمام الغير. ثم هو بعد كل هذا أبو العجب[3] وابن السبيل.

عندما كان واقفاً أمام باب الحارث وصحبه، قدم نفسه على أنه «أَخُو سِفَار» أي أنه ملازم للسفر ولا يكف عن الانتقال من مكان إلى آخر. فهو والسفر توأمان لا يفترقان.

أما أمام الباب الثاني فإنه يقدم نفسه على أنه «ابن سبيل». ابن السبيل هو «المسافر الكثير السفر»، هو «الغريب الذي أتى به الطريق». ولكثرة ملازمته للسبيل سمي ابنا لها، فهو حسب قول بعض الشعراء «منسوب إلى من لم يَلِده»[4]. وحسب الشريشي «سمي الغريب ابن السبيل لأنه إذا ظهر على قوم لا يعرفونه لم يعرف له نسب إلا السبيل الذي جلبه»[5].

ابن السبيل هو الشخص الذي لا يعرف أحد نسبه، يعني أصله وتاريخه واسمه. إنه ليس مجردا من ماضيه فحسب، وإنما من ماله أيضا (عبارة ابن السبيل تطلق كذلك على الذي قُطع عليه الطريق)[6]. فهو لا يملك سوى العلامات التي توحي بالنقص المطلق : الجوع، الهزال، الإنهاك، وعثاء السفر، الأطمار، علامات لا تدل على أي انتماء، ما عدا الانتماء إلى السبيل.

أبو زيد مُرْمِل، لا زاد له. ثم إنه خابط ليل، أي أنه لا يدري في أي ارض يمشي إما من الظلمة أو لكونه أعمى[7]. لا يملك ما يسدّ به رمقه وفوق ذلك لا يملك بصره، بل إنه لا يملك حتى إرادته، فهو لا يقصد هدفاً معيناً، لا يتجه صوب موضع محدد، وإنما يُقذف به، يرمى به. لقد حل بالكوفة ليس عن اختيار، ولكن مسوقا من «القضاء المُكنى أبا العجب» ومدفوعا من «ليلٍ أَلْيَل» أي شديد السواد. بعيداً عن الوطن، عن الأصل، تتساوى كل البلدان. لذلك ليس لزاما على أبي زيد أن يذكر من أين أتى، وإلى أين سيرحل فيما بعد، لأن «مَرَامِي الغُرْبة» هي التي تتحكم في سيره وتجعله يتيه ويمشي على غير هداية.

---

3. لاحظ الشريشي (I ،ص. 27) أن الحريري «وضع أبا زيد كنية للدهر لأنه يصفه بأشياء لا تليق إلا بالدهر».

4. **لسان العرب**، مادة «سبل».

5. الشريشي، I، ص. 100-101.

6. **لسان العرب**، مادة «سبل».

7. «الخابط الذي يمشي على غير هداية وقيل هو الذي يدق الأرض برجله ولا يدري في أي أرض يمشي إما من الظلمة أو لكونه أعمى» (ساسي، I ص. 55).

وعلى ذكر المشي، لنشر إلى أن أبا زيد يشكو من «الوَجَى»، أي وجع الرِّجل من التعب. هذا العنصر ينبغي ربطه بعنصر آخر : العصا، عصا المسافر المغترب. من يكون بين أهله وذويه لا يشكو من ألم في رجليه ولا يحتاج إلى عصا يتوكأ عليها. العصا بالنسبة للمغترب سند يقوم مقام الرجلين، إنها بديل للرجلين المعطوبتين.

ابن السبيل، بصفة عامة، تكون له مشكلة مع رجليه أو مع عضو من أعضائه. هذا الافتراض تؤيده أمثلة كثيرة.

أُوديب سُمي بهذا الاسم بسبب عاهة، انتفاخ في رجليه[8]. والمعروف أن أُوديب أُلقي عند ولادته على جبل ليموت جوعا، ولكن راعياً أشفق عليه ورق لحاله فسلمه إلى ملك تكفل به ورباه.

الورم في الرِّجل حصل كذلك للسندباد عندما ألقت به الأمواج على ساحل من السواحل خلال السفرة الأولى : «فوجدت في رجلي خدلاً وأثر أكل السمك في بطونهما ولم أدر بذلك من شدة ماكنت فيه من الكرب والتعب (...) وانتبهت في الجزيرة فوجدت رجليَّ قد ورمتا فصرت حزينا على ما أنا فيه فتارة أزحف وتارة أحبي على ركبي (...) وصرت أتفكر وأمشي في جانب الجزيرة وأتفرج بين الأشجار على ما خلق الله تعالى وقد عملت لي عكازا من تلك الأشجار أتوكأ عليه»[9]. لقد اضطر السندباد أن يدب على أربع ثم لم يجد بدا من الاعتماد على عكاز. لم يعد مكتفيا بذاته واحتاج إلى أن يعوض رجليه بعصا، بجسم أجنبي عنه.

العصا تحل محل الرِّجل، تنوب عنها وتقوم مقامها. ثم إن وضعية العصا، بالنسبة للرِّجل، كوضعية القوم الذين يحل ابن السبيل بين ظهرانيهم بالنسبة للأهل المفقودين، للأهل الغائبين الذين ابتعد عنهم. ابن السبيل بحاجة إلى قوم يتبنونه، ولو لفترة وجيزة وبصفة مؤقتة. هذه هي حال أوديب، وحال السندباد، وحال أبي زيد أثناء وقوفه أمام الباب الأول والباب الثاني :

(.........................) فَهَـلْ بِهَذَا الرَّبْـعِ عَـذْبُ المَنْهَـلِ
يَقُولُ لِي أَلْـقِ عَصَـاكَ وادْخُــلِ وابْشَــرْ بِبِشْرٍ وقِرًى مُعَــجَّـلِ

8. أنزيو، ص. 26-27.

9. **ألف ليلة وليلة**، III، ص5.

إلقاء العصا كناية عن ترك السير والإقامة في مكان ما بعد طواف طويل أو قصير[10]. فأبو زيد يطلب من الذين يقف أمام بابهم أن ينوبوا عن أهله بإيوائهم إيَّاه. إنه يتوق إلى المرور من فضاء السبيل إلى فضاء الدار، عبر حاجز الباب.

الدار ستجعله يمر من حالة الجوع إلى حالة الاكتفاء، من حالة النقص إلى حالة الامتلاء. لمدة يومين لم يذق شيئا، لمدة يومين وهو صابر مثابر، وهذه الوضعية تقربه من الحية المشهورة بصبرها على الجوع[11]. أما مماثلته للقمر فإنها تبدو في هزاله وفراغ بطنه. لا ننسى أن القمر في المقامة ناقص وضامر ومختزل إلى هلال، هلال لا يلتقي طرفا قرنه ولا يشتمل إلا على الفراغ.

ثم إن في النص نفسه فراغا يظهر في عبارة : «وَجِرَابٍ كَفُؤَادِ أُمِّ مُوسَى». الجراب ينقصه نعت يصفه ويبرز علاقته بقلب أم موسى. فالقارئ مطالب بسد الفراغ الذي تنبني عليه العبارة. أبو زيد يقصد أن جرابه فارغ من الزاد، ويشير إلى قوله تعالى : {وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغاً}[12]. فالعبارة التي تتحدث عن النقص هي بدورها ناقصة، تفتقر إلى كلمة تدل على الفراغ.

لماذا هذه الإحالة إلى قصة موسى ؟ أهو تشبيه عابر ؟ أهي أحجية لغوية ؟ المسألة ليست بهذه البساطة، ولا بد أن ننتبه إلى المماثلة الضمنية بين الحكاية التي يرويها أبو زيد وقصة موسى. المماثلة تتحدد في موضوعة التخلي عن الولد : أبو زيد تخلى عن ابنه كما تخلت أم موسى عن ابنها حين ألقته في اليم. في الحالة الأولى الأب هو الذي يتخلى عن ابنه، وقبل ميلاده، في الحالة الثانية الأم هي التي تتخلى عن ابنها، وبعد ميلاده.

بجانب موضوعة التخلي عن الولد، هناك موضوعة أخرى تجمع حكاية أبي زيد بقصة موسى، وأقصد العصا.

سبق أن قلنا إن العصا مرتبطة بالسفر والغربة، كما أنها مرتبطة بالوجى، بألم في الرجل. كما قلنا إن إلقاءها يعني التوقف عن المشي والحلول عند قوم والانتساب المؤقت إليهم. ونعلم كذلك أن العصا تلعب دورا كبيرا في قصة موسى : {قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ

10. «يقال ألقى عصاه إذا ترك السير وأقام» (الشريشي، I، ص. 101).

11. الجاحظ، 1938-1945، IV، ص. 118.

12. سورة **القصص**، 10.

عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي}[13]. ثم إن العبارة التي يستعملها أبو زيد : «... يقول لي ألق عصاك...» نجدها في القرآن الكريم : {وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَن أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلَقَّفُ مَا يَافِكُونَ}[14]؛ {فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ}[15].

إن عنصرا واحدا قد تكون له دلالات متعددة. تعدد الدلالة لا ينبع من الكلمة في حد ذاتها (العصا) وإنما من ارتباط الكلمة بكلمات قريبة أو بعيدة، كلمات تكون في النص المدروس أو في نصوص أخرى. تعدد الدلالات ينتج من تعدد العلاقات. فالنص يصير «غنيا» بالمعاني عندما يفلح القارئ في تركيب علاقات خفية بين عناصره وعناصر نصوص أخرى.

قد يقول لي القارئ : صحيح أن عبارة «ألق عصاك» تحيل إلى القرآن الكريم وإلى موقف موسى من السحرة وإلى تحول العصا إلى حية تسعى، ولكن ليس في نص المقامة ما يبرر الحديث عن السحرة والحيات !... ومع ذلك فإن كلمة «سحر» واردة في نهاية المقامة، أما الحية فسيكون لنا معها شأن، فليأخذ القارئ أهبته وليستعد للقائها.

13. سورة **طه**، 18.

14. سورة **الأعراف**، 117.

15. سورة **الأعراف**، 107.

3. إبراهيم وولده

قال فَبَرَزَ إليَّ جَوْذَر عَلَيْهِ شوْذَر وقال:

وحرْمَةِ الشَّيْخِ الذِي سَنَّ القِـرَى وأسَّسَ المَحْجُـوجَ فِي أمِّ القُـرَى
مَا عِنْـــدَنَا لِطَـارق إذا عَـــرَا سِوَى الحديثِ والمُنَاخِ في الـذَّرَى
وكيْفَ يَقْرِي مَنْ نَفَى عنه الكَرَى طَوًى بَرَى أعْظُمَهُ لـمَّـا انْـبَـرَى
فَمَا تَرَى فيما ذَكَرْتُ مـــا تَـرَى

الشيخ الذي سن القرى هو إبراهيم الخليل المشهور بإطعام الضيف والمكنى أبا الضيفان. ولسنا بحاجة إلى فكر ثاقب لكي نبرر ذكر النبي إبراهيم في هذا السياق.

ولكن هل ينتهي الأمر عند هذا الحد ؟ أليس لذكر ابراهيم تبرير آخر لا يظهر لأول وهلة مع أنه يعمل بصفة خفية ؟ أليست هناك نقطة مشتركة بين قصة إبراهيم وحكاية أبي زيد ؟ ألا تَفرض موضوعةُ التخلي عن الولد نفسَها مرة أخرى ؟ أليس ما جرى لأبي زيد مع برّة وزيد مماثلا لما جرى لإبراهيم مع هاجر وإسماعيل ؟ من البديهي أن المماثلة لاتتعدى الناحية الشكلية، أي أننا لم نتطرق إلى النوايا والأهداف التي تختلف من حالة إلى أخرى.

يتعين علينا الآن أن نعرف لماذا نعت إبراهيم بالشيخ. يجيب المفسرون : «لأنه أول

من شاب (...) وشاب وهو ابن مائة وخمسين سنة»[1]. ويضيف المفسرون : «وذلك أنه لما ولدت سارة إسحق قال الكنعانيون : ألا تعجبون لهذا الشيخ والعجوز وجدا غلاما فتبنياه؟ فصور الله إسحق على صورة إبراهيم عليهما السلام فلم يُفصل بينهما، فوسم الله إبراهيم بالشيب»[2]. قبل ظهور الشيب كان إسحق يشبه إبراهيم تمام الشبه، كلاهما كان يرى نفسه في الآخر، كلاهما كان مرآة للآخر. كانا كالتوأمين اللذين يتشابهان إلى حد حدوث التباس يحير من يقربهما، كان كلاهما في الوقت نفسه الأب والابن. ثم شاب إبراهيم فحدث الانفصال وتحددت هوية كليهما.

ما علاقة كل هذا بحكاية أبي زيد ؟ هذا الأخير شيخ طاعن في السن، وهو الآن أمام ولده يتجاذب معه أطراف الحديث. الشيب يميزه عن ابنه، وما عدا الشيب يوجد تطابق تام بينهما. لتوضيح هذه النقطة، علينا أن نتذكر مخاطبة أبي زيد للحارث وصحبه عندما كان واقفا أمام بابهم. كان يخاطب أشخاصا يختلفون عنه، أشخاصا ينعمون باليسر والرخاء والعيش الرغد. أما الآن فإنه يخاطب شخصا جائعا، شخصا فارغ البطن مثله. ليس للفتى ما يقدمه لضيفه سوى الحديث، أي أنه يرد على الحديث بالحديث، يكافئ الكلام بالكلام، لا بالطعام، لأنه يتألم بدوره جوعا. ثم إنه يشكو من الأرق المترتب عن الجوع، وهي حالة شبيهة بالحالة التي تحدث عنها أبو زيد عندما قال للحارث وصحبه إن الجوع يحول دون النوم.

فضلا عن ذلك، فإن كلا المتخاطبين يقرض الشعر : الفتى يرد على النظم بالنظم. الملاحظ في المقامة أن أبا زيد وابنه المزعوم وحدهما يستعملان الشعر والنثر، بينما لا يستخدم الحارث وصحبه إلا النثر. وقد سبق أن رأينا أن استعمال أبي زيد لشكلين من الكلام دليل على ازدواجيته وعلى كونه ذا لسانين. وتتأكد هذه الازدواجية هنا في كونه يحل في جسدين، في مخلوقين اثنين : فهو المخاطِب والمخاطَب، أبو زيد والفتى، الأب والابن. لقد صادف أبو زيد نفسه، صادف في الفتى صورة نفسه. عند الباب يوجد شخصان ضامران، هلالان نحيلان يتشابهان إلى حد أن كليهما يعكس الآخر ويشكل نظيرا له.

بقي لي أن أشير إلى علاقة أخيرة بين حكاية أبي زيد وقصة إبراهيم، علاقة خفية معقدة. من المعلوم أن النبي إبراهيم كسر وهو فتى الأصنام التي كان يعبدها قومه، وعندما

1. الشريشي، I ص. 101.

2. الشريشي، I ص. 101.

سئل عن ذلك نسب فعله إلى كبير الأصنام وطلب من قومه أن يسألوهم عما حدث {إن كانوا ينطقون}[3]. وطبعا فإن الأصنام والتماثيل لا تعقل ولا تعي، ولا تنطق ولا تجيب... أليست هذه حال زيد، زيد الذي لا يتكلم ولا يمكنه أن يتكلم لأنه غير موجود؟ ومع ذلك تخيل الحارث وصحبه أنه موجود، بل إن الحارث رغب في مشاهدته والتحدث إليه في نهاية المقامة. لقد فتن بشخص لا وجود له،كما فتن قوم إبراهيم بتماثيل لاتنفع ولا تضر ولا تنطق ولاتعي.

3. سورة **الأنبياء**، 63. هناك خيط رفيع يربط، من الناحية الشكلية، النار التي أضرمها قوم إبراهيم بهدف إحراقه، والنار التي ستضرم في قلب الحارث في نهاية المقامة («أودع قلبي جمر الغضا»).

4. النسب

فَقُلْتُ مَا أَصْنَعُ بِمَنْزِل قَفْرٍ، ومُنْزِلِ حِلْفِ فَقْرٍ، ولكِنْ يَا فَتَى مَا اسْمُك، فقد فَتَنَنِي فَهْمُك، فقال اسْمِي زَيْد ومَنْشئ فَيْد، وَوَرَدْتُ هذه المدرَة أمْس، مَعَ أخوَالِي مِنْ بَنِي عَبْس، فقلتُ له زدني إيضاحا عِشْتَ ونُعِشْتَ، فقال أخْبَرَتْنِي أمِّي بَرَّة، وهْيَ كَاسْمِهَا بَرَّة، أنَّها نكَحَتْ عَامَ الغَارةِ بماوَان، رَجُلاً مِنْ سَرَاةِ سَرُوجَ وغَسَّان، فلمَّا آنَسَ مِنْهَا الإثْقَال، وكانَ بَاقِعَةً عَلَى مَا يُقَال، ظَعَنَ عَنْهَا سِرًّا، وهَلُمَّ جَرًّا، فَمَا يُعْرَفُ أحَيٌّ هو فيُتَوَقَّع، أمْ أودِعَ اللَّحْدَ البَلْقَعَ، قَالَ أبُو زَيْدٍ فَعَلِمْتُ بِصِحَّةِ العَلامَاتِ أنَّهُ وَلَدِي، وصَدَفَنِي عَنِ التَّعَرُّفِ إليهِ صَفَرُ يَدِي، فَفَصَلْتُ عنه بكبدٍ مَرْضُوضَةٍ، ودُمُوعٍ مَفْضُوضَة،

لماذا سأل أبو زيد الفتى عن اسمه ؟ لأنه فتن بكلامه. فالخطاب الذي يروق ويعجب يثير فضول المستمع ويدفعه إلى الاستفسار عن هوية صاحبه. مباشرة بعد الاستماع إلى خطبة بليغة أو أبيات رقيقة يرد السؤال التالي : من أنت[1]؟ لا يطيق القارئ أو المستمع كلاما مفصولا عن مؤلفه فلا يهدأ باله إلا عندما يفلح في ربط النص باسم من الأسماء. بدون هذا

1. يتردد هذا السؤال كثيرا في مقامات الهمذاني والحريري، لارتباطه بالتعرف الذي يكون عنصرا أساسيا في بنية المقامة.

الربط لا يتحدد معنى النص بصفة دقيقة فيبقى معلقا تائها لا قرار له. ذلك أن اسم المؤلف، وأصله، والأرض التي أنبتته، وتفاصيل ترجمته، أمارات وعلامات تثبت هوية النص وتحدد موقعه في خريطة المعنى. فضول أبي زيد («يا فتى ما اسمك ؟») لا يختلف في جوهره عن فضول الأخباريين الذين تتبعوا نسب الشعراء وترجموا لهم وجمعوا كل ما استطاعوا جمعه من المعلومات حولهم، حتى لا تبقى أشعارهم يتيمة أو هجينة لا انتماء لها[2].

الاسم الذي يسأل عنه أبو زيد ليس بالتدقيق الاسم الشخصي للفتى (زيد)، وإنما الاسم الذي يعين الأصل ويروي قصة النسب، وهذا ما لم يغب عن الفتى الذي ذكر منشأه ونسبه من جهة الأم ومن جهة الأب. فنظام الأبوَّة لا يولي أهمية للاسم الشخصي بل يطمسه خلف النسب وخلف الكنية التي ترمز إلى الإنجاب والأبوة. وهكذا فإن أبا زيد لا يحمل، في كل المقامات، اسما شخصيا. إنه يُعْرف بالسروجي، أي بانتمائه إلى مدينة سَرُوج، وقد تضاف إلى هذا الانتماء إشارة تتعلق بانتسابه إلى غسان، كما في هذه المقامة («رجلا من سراة سروج وغسان»). وهو يعرف كذلك بأبي زيد، بكنية تغيب الاسم الشخصي وتقوم مقامه[3].

الكنية قناع يغطي الاسم، وينقل الشخص من صفة الفرد إلى صفة المنجب. إنها تعين شخصا له امتداد، شخصا ينحصر دوره في الإنجاب و الأبوة. الكنية وثيقة الصِّلة بنظام الأبوة الذي ينفي الحاضر ولا يعتني إلا بالماضي والمستقبل، بمستقبل يكون تكراراً، ورجوعا إلى الماضي[4]. وهذا ما تؤكده تسمية أبي زيد التي تحيل من جهة على الجد الأول وعلى المنشإ (غسان، سروج)، وتحيل من جهة أخرى، عن طريق الكنية، على من سيتلو الشخص ويخلفه (زيد). أبو زيد يتقاسم الاسم الذي به يعرف مع ابنه. كلاهما موجود من أجل الآخر، كلاهما يأخذ تعريفه من الآخر. منطق الكنية أن الابن يمنح الحياة للأب بقدر ما يمنح الأب الحياة للابن.

في حديث الفتى تلعب موضوعة الغياب دورا كبيرا. فبالإضافة إلى غياب الطعام، إلى الحرمان من الأكل، هناك الغياب عن المنشإ، عن فَيْد، عن الأرض التي ترعرع فيها الفتى والتي يوجد بعيدا عنها. ثم هناك غياب الأب، الأب الذي «لا يُعرف أَحيٌّ هو فيُتوقَّع أم

2. تتغير الأزمان وتتغير ميادين المعرفة، ولكن التطلع إلى تحديد نسب النصوص لا يتغير، وإن اتخذ مظهرا آخر. فمثلا تبذل اليوم مجهودات ضخمة للتنقيب عن إيديولوجية المؤلفين وسبر أغوار لا وَعْيهم...

3. «تقوم الكنية مقام الاسم فيعرف صاحبها بها كما يعرف باسمه» (**لسان العرب**، مادة، «كني»)، ولكن أبا زيد لا يعرف إلا بكنيته.

4. هذا التكرار يتبين في كون الاسم الشخصي للجد ينتقل إلى الحفيد. انظر شنيدر، ص. 173.

أُودِع اللحد البلقع». إنه في وضع بين الحياة والموت. إنه حي ميت، فوق سطح الأرض وفي قبر مهجور، فيجوز في آن واحد توقع عودته واليأس منها. قد يعود وقد لا يعود.

إذا كان الغياب هو سمة الأب، فإن الحضور هو سمة الأُم. الأم لا تُنتظر ولا تُترقب، لأنها حاضرة وقريبة. بل إن اسم الأم وارد (بَرَّة) وكذلك لفظ الأمومة (أمّي)، وعلى العكس فإن كلمة «أب» غائبة في حديث الفتى. يعلن فقط أن برة «نكحت (...) رَجُلاً من سَرَاةِ سَرُوج وَغَسّان».

فقدان المعرفة مظهر من مظاهر الغياب. فالفتى يجهل كل شيء عن مصير الرجل الذي أنجبه وليس في وسع أحد أن يرشده إلى الحقيقة. الأم هي مصدر علمه الوحيد، فهي التي روت له قصته، أي قصتها، هي التي روت له قصة ترجع أحداثها إلى فترة سبقت ولادته.

الملاحظ أن الفتى يبدأ بذكر نسبه من جهة أُمِّه فيتحدث عن أخواله العَبْسِيّين، والملاحظ أن كلامه مباشر أي أنه لا يورد الخبر استنادا إلى مخبر. أما كلامه عن أبيه فإنه غير مباشر إذ يكتفي بنقل ما أخبرته به أمه. وعندما يصفه بأنه باقعة يضيف : «على ما يُقَال»، وهي عبارة تحيل مصدر القول إلى الغير. زيادة على ذلك فإن التساؤل حول مصير الأب ليس بضمير المتكلم وإنما بصيغة المبني للمجهول : «فَمَا يُعْرَفُ أَحَيٌّ هو...» الأب رجل أجنبي لا يعرف إلا عبر كلام الغير، على عكس الأم التي تعرف بصفة مباشرة. الأب مجرد قصة ترويها الأم للابن. وبما أن الابن لم يعش أحداث هذه القصة فإنه يكتفي بترديدها بدون أي تعليق، يكتفي بنقل تفاصيل لا تمت بصلة إلى ذاكرته الشخصية وإنما إلى ذاكرة أمه.

الموقف الوحيد الذي يعبر عنه عند سرده لقصة والديه يكمن في سكوته عن اسم أبيه، عندما سأله أبو زيد عن نسبه. فعندما يسأل شخص عن اسمه فإنه يذكر توا أباه، أما أمه فهو لا يذكرها على الإطلاق، أو يذكرها بعد ذكر الأب، في وضع ثانوي. الفتى قلب هذه العادة المستقرة فجعل الأم في المرتبة الأولى عند ذكر نسبه، والأب في المرتبة الثانية. بل إنه لم يذكر أباه إلا عندما ألح أبو زيد في السؤال وطلب منه أن يزيده إيضاحا. هذا التحفظ يمكن أن يفسر كرفض للبنوة، وهو رفض يقابله رفض الأبوة من أبي زيد الذي ظعن عن امرأته عندما ظهرت عليها أمارات الحمل.

ليس في النص تبرير لسلوكه، باستثناء الوصف الغامض الذي يرد عرضا : «وكان باقعة على ما يقال»، وهو وصف يطلق على الرجل شديد الدهاء. الباقعة، حسب المفسرين،

طائر حذر إذا شرب الماء نظر يمنة ويسرة خوفا من الصيادين...[5] وأصل الباقعة، من البقع وهو اختلاف اللون، ومنه سنة بقعاء أي فيها خصب وجدب[6]. اختلاف اللون يحيل على موضوعة الازدواجية التي تحدثنا عنها أكثر من مرة والتي تعني تعارض لونين أو شكلين أو سلوكين. فالسنة البقعاء فيها خصب وجدب[7] كما أن الليلة الكوفية فيها بياض وسواد.

الخصلة التي يشترك فيها أبو زيد والطائر الباقعة هي السرية أو الاختفاء والتستر. فالطائر دائم الفرار لأنه يحرص على ألا يراه الصيادون، وأبو زيد يظعن سرا عن امرأته ولا يترك أثرا يدل على الجهة التي قصدها. ومع ذلك فلقد ترك وراءه بصمة لا يمكن طمسها، ترك أثرا يقود إليه ويشي به، أثرا يكفي تتبعه للوصول إليه، للوصول على الأقل إلى اسمه ونسبه، وأعني ما خلفه في بطن امراته وما يحمل توقيعه. فعلامات الحمل بمثابة توقيع، توقيع رفض أن يتحمل تبعاته ولكن ليس بوسعه أن ينكره أو يمحوه.

مسألة التوقيع والأبوة ستثار، كما سنرى ذلك فيما بعد، في مناسبة أخرى. يكفي الآن أن نقول إن علاقة أبي زيد بابنه مماثلة لعلاقته بحكايته. في كلتا الحالتين يتبع أبو زيد سلوكا مزدوجا بخصوص التوقيع. في الحالة الأولى يهجر أبو زيد ابنه ثم يسعى إلى «استضمامه». وفي الحالة الثانية يتهرب من نسبة الحكاية إليه ثم يلح على وضع اسمه عليها.

---

5. الشريشي، I، ص. 105 ؛ ساسي، I، ص. 56.

6. ساسي، I، ص. 56.

7. الجدب والخصب، أو العسر واليسر : حالتان يتصف بهما أبو زيد الذي سينتقل في المقامة من الإدقاع إلى الكفاف.

5. الترقيش

فَهَلْ سَمِعْتُمْ يَا أولِي الألْبَاب، بِأعْجَبَ مِنْ هَذَا العُجَاب، فَقُلْنَا لا وَمَنْ عندهُ عِلْمُ الكِتَاب، فقال أثْبِتُوها في عَجَائِبِ الإتِّفاق، وخَلِّدُوها بُطُونَ الأوْرَاق، فَمَا سُيِّرَ مِثْلُهَا في الآفاق، فأحْضَرْنَا الدَّوَاةَ وأسَاوِدَهَا، وَرَقَشْنا الحِكَايَةَ علَى مَا سَرَدَهَا،

الكتابة مرتبطة بالتأجيل، بالإرجاء، بالغياب، على عكس القول الذي يستلزم القرب والحضور والمواجهة[1]. فعندما يتعذر الاتصال المباشر، عندما تكون هناك مسافة (مكانية أو زمنية) تفصل المخاطِب عن المخاطَب، فإن الكتابة تنوب عن القول.

قد تتخذ المسافة شكل علاقة قوة بين شخصين، فلا يجرؤ أحدهما على المثول بين يدي الآخر، لا يجرؤ على مخاطبته مباشرة، فيعمد إلى مكاتبته. في يلوذ أبو زيد بالفرار عندما يرتكب فعلا شنيعا، وأحيانا يشمت بضحيته كتابة. في هذه الحالة ترتبط الكتابة بالمكر والخوف والشعور بالذنب.

الوضع «الثانوي» للكتابة يتجلى أيضا في كونها تنوب عن الحفظ وتقوم مقام الذاكرة[2]، ترمم وتصلح ما قد يعتري الذاكرة من ضعف أو فتور. إنها بالنسبة للذاكرة كالعصا بالنسبة

1. دريدا، 1967 ، ص. 204 وما بعدها.

2. الجاحظ، 1938 – 1945، I ،ص. 41 و47.

للرجل المعطوبة. فالحفظ لا ثقة فيه لأنه قد يخون صاحبه فيدخل الخطأ والتشويه على النص. أما الكتابة فإنها وفية أمينة، تخلد النص وتجعله يخترق حاجز الزمن والمكان وترفعه إلى درجة النصوص القيمة التي يرجع إليها باستمرار وتنتقل خلفا عن سلف ومن ناسخ إلى ناسخ، فتعم البلاد وتملأ الدنيا، وهذا معنى قول أبي زيد : «خلّدوها بطونَ الأوراق، فما سُيّر مثلُها في الآفاق».

الحكاية الناجحة هي التي تُروى من جديد فيتحول من يصغي إليها إلى راو وهكذا. من الواضح أن مضيفي أبي زيد أحرزوا على مزية السبق في الاستماع إلى حكاية أبي زيد وكتابتها، وستكون لهم مزية السبق في نقلها عنه. ثم إن الحكاية من إنشاء مؤلف غير عادي، إذ أن القضاء هو الذي صاغها، حسب زعم أبي زيد، القضاء هو الذي هيأ الموقف العجيب الذي تتكون منه، فهو مبدعها والساهر على أحداثها. أبو زيد يدعي فقط رواية الحكاية عن القضاء، يكتفي بنقل ما حاكه القضاء ! إلا أننا نعلم أنه المؤلف الفعلي، وكمؤلف فإنه يخشى على حكايته من التلف والضياع والتحوير والتزوير من جراء الرواية الشفوية. لذلك يحرص على أن تدون بحضرته، وتحت إشرافه ومراقبته. ولكنه يحترس من الاعتراف بأنه صاغها، لأن حيلته مبنية على كونه راوية ، وراوية فقط. وبما أن من واجب الراوي أن يعتني بمصير النص الذي ينقل فلا يرويه إلا للثقات، فإن أبازيد يحتاط ويأمر مضيفيه بإثبات الحكاية على الورق. بتصرفه هذا يمنحهم ضمنيا «الإجازة»، أي أنه يثق بعدالتهم ويعتبرهم جديرين برواية النص عنه. فهم يتمتعون، كما سبق أن رأينا، بالصفتين اللتين بدونهما لا تجوز الرواية : الحفظ والشفافية («ما فيهم إلا من يحفظ عنه ولا يُتَحَفَّظ منه»). وبالفعل فقد كتبوا الحكاية «على ما سردها» أي كما حكاها وتكلم بها، متوخين الوفاء لنصها. بيد أنه في مكان ما من سلسلة الرواية، يوجد خلل : رواة عادلون يأخدون عن راو غير عادل ينسب ما لفق إلى القضاء.

إذا كانت الكتابة تأتي في مرتبة ثانية بعد القول، فإن الأسبقية والأولوية للقول[3]. فنحن نعلم أن الرواية تقتضي التلقين الشفوي، أي الاتصال المباشر بين صاحب النص والشخص الذي ينقل عنه. فالنص يجب قبل كل شيء أن يودع في الصدور، ولا أدل على ذلك من كون رواية الحديث ظلت تستند على النقل الشفوي واللقاء المباشر حتى بعد أن صنفت كتب الحديث وصار من الهين الرجوع إليها. وهذا ما يفسر أهمية الإجازة التي لم

3. دريدا، 1972 ، ص.86.

تكن تمنح إلا للذين يتكبدون مشقة السفر ويجتمعون بالرواة ويأخذون عنهم شفويا. أما الكتابة فإن دورها لم يكن يتعدى دور الشيء المتمم والمكمل... وهكذا فإن مضيفي أبي زيد لم يكتبوا الحكاية إلا بعد أن تلقوها مشافهة وأودعوها في صدورهم؛ أثبتوها في قلوبهم قبل أن يثبتوها في «بطون الأوراق». فالقول هو الأصل لأنه يستلزم حضور القائل، أما النص المكتوب فإنه يتيم يفتقر إلى من يتكفل به ويرعاه[4]. لهذا فإن المخطوط لا يقصد إلا عندما لا يتيسر الحضور، حضور المؤلف أو الراوي أو الذاكرة... أو الشيء. فعندما يغيب الشيء أو يتعذر الحصول عليه، عندما لا يمثل، فإن الكتابة تقوم مقامه وتعوض النقص. فهي بوضعيتها الثانوية مماثلة للقمر الذي ينوب عن الشمس عندما تغيب[5].

يتأكد هذا في الجملة التي تعبر عن التزام الحارث وصحبه بمنح أبي زيد قدرا من المال من أجل أن يتعرف إلى ابنه. لن يتسلم أبو زيد النقد إلا عند الصباح، فالمكافأة مؤجلة. وإلى أن يحين وقت حيازتها يتسلم أبو زيد «قِطّاً» : «فالتزم منه كل منا قِسْطاً، وكتب له به قِطاًّ». القط يعني الكتاب، الصحيفة المكتوبة. الكتابة تنوب عن النقد الغائب بصفة مؤقتة، فهي مرتبطة بغياب الشمس. القط مرآة تعكس النقد، تعكس الدنانير الذهبية التي ستمنح لأبي زيد عند طلوع الشمس.

الحارث وصحبه كتبوا الحكاية ثم كتبوا القِط. الكتابة الأولى من إملاء أبي زيد وستبقى في حوزتهم، أما الكتابة الثانية فإنها من تأليفهم والمقصود بها هو أبو زيد. هناك إذن مقايضة: نص الحكاية مقابل نص القِط. إلا أنها مقايضة مبنية على قسمة ضيزى : فالقط يستند على رصيد مالي؛ صحيح أن هذا الرصيد غائب إلا أنه موجود، إذ الحارث وصحبه قادرون على الوفاء بالتزامهم؛ أما نسخة الحكاية فإنها بلا رصيد حقيقي لأن السرد الذي تتضمنه لا ينقل احداثا جرت فعلا. إنها لا تستند إلا على الوهم، على انعدام الأصل، وعندما ينعدم الأصل تفقد النسخة شرعيتها وقيمتها وتصير عملة زائفة.

الكتابة «تخلد» النص، تحفظه وتصونه، ولكن سيان عندها أن يكون النص صادقاً أو كاذباً. فليس في استطاعة النسخة أن تحكم على النص وتنبه إلى كذبه وتقول الكلمة الفصل في شأنه. أبو زيد وحده، الناطق المتكلم، قادر على فضح الباطل الذي بنيت عليه حكايته. النسخة صامتة خرساء وغارقة في اللامبالاة...

---

4. دريدا، 1972 ، ص.87.

5. دريدا، 1972 ، ص. 100 – 101.

هناك حالة تتحرر فيها الكتابة من وضعيتها الثانوية ومن تبعيتها للقول. هذه الحالة هي ما يسمى بالألعاب الكتابية التي تخاطب العين وتمنح الأسبقية للعلاقة الهندسية (أو الفضائية) بين العلامات. في إحدى مقامات الحريري ينشئ أبو زيد رسالة «قَهْقَرِية»، أي رسالة يمكن أن تقرأ من البداية إلى النهاية ومن النهاية إلى البداية. طبعا لا ينتبه القارئ إلى هذه «اللعبة» لأن العادة أن النص يقرأ على امتداد خط ينطلق من الكلمة الأولى وينتهي عند الكلمة الأخيرة. لا يخطر ببال القارئ أبدا أن ينطلق من آخر كلمة في النص ليصل إلى أول كلمة، فلا بد أن ينبهه الكاتب ليغير مجرى قراءته[6]. وبالفعل فإن الحريري لفت الانتباه صراحة إلى أن الرسالة يمكن أن تقرأ حسب خطين متعارضين. النتيجة أن بداية الرسالة «القهقرية» هي نهايتها ونهايتها هي بدايتها. إن الصورة نفسها التي ترسمها القراءة الأولى تتكرر في القراءة الثانية ولكن بصفة معكوسة. بتعبير أوضح : القراءة من البداية إلى النهاية (القراءة العادية) ترسم هلالا، والقراءة من النهاية إلى البداية (القراءة غير العادية) ترسم هلالا ثانيا لا يختلف عن الأول إلا في كونه معكوسا. الهلالان يلتقيان ليكونا دائرة تامة أو قمرا كاملا. ذلك أن الرسالة القهقرية لا يمكن أن تكون إلا دائرية، لأن نقطة نهايتها هي نقطة بدايتها. فهي سوار محكم الاستدارة أو ثعبان يعض ذنبه. وقد وصفها الحريري بأنها «تَجَلَّتْ في لَوْنَينِ (...) وَبَدَتْ ذَاتَ وَجْهَينِ»[7] أي أنها مزدوجة تتكون من نصين متماثلين، وتنطق بِلسانين. هذا الوصف يقربها من الحية المشقوقة اللسان، من الحية التي تتجلى في لونين والتي بوسعها الامتداد والاستدارة...[8].

لا شك أن قارئي يتساءل عن المقصود من هذا الاستطراد، ولاشك انه قلق من الاستنتاجات التي أتوصل إليها بطريقة تبدو له مزعجة. ولكني أطلب منه أن يتحلى بشيء من الصبر لأن شكوكه ستتبدد بعد فترة قصيرة، وسيتبيّن أن الاستطراد لا يبعدنا عن المقامة الكوفية إلا ليقربنا منها.

هناك مقامة للحريري عنوانها «الرَّقْطَاء»، سُميت هكذا لأنها تشتمل على رسالة تتعاقب فيها حروف منقوطة وحروف غير منقوطة[9]. الرُّقْطَة، حسب ابن منظور، «سَوَادٌ

6. طودوروف، 1978، ص. 302.

7. الحريري، ص. 162.

8. الجاحظ، 1938 – 1945 ، IV، ص. 200.

9. الحريري، ص . 264 – 269.

يَشُوبُهُ نُقَطُ بَيَاضٍ أو بياض يشوبه نُقَطُ سَوَادٍ». وهذه حال الكتابة : بياض الصفحة مشوب بسواد المداد ! الكتابة لها مظهر الحية الرقطاء. ولكي يطمئن القارئ إلى هذا الاستنتاج أحيله مرة أخرى على حيث يمكنه ان يقرأ ما يلي : «يقال : تَرَقَّطَ ثوبه تَرَقُّطاً إذا تَرَشَّشَ عليه مداد أو غيره فصار فيه نُقط».

كلمة «رقطاء» قريبة صوتياً ودلالياً من كلمة «رَقْشَاء». فالحية الرقشاء هي التي «فيها نُقط سواد وبياض». ويضيف ابن منظور : «الرَّقْشُ والتَّرقِيشُ : الكتابةُ والتنقيط»[10].

أظن أن القارئ قد أدرك الآن المقصود من هذا اللّف والدّوران : إبراز العلاقة اللغوية بين الكتابة والحية. إلا أن هناك شيئاً يربك القارئ، شيئاً آن الأوان للإفصاح عنه : ليس في مقامتنا ما يشير إلى هذه العلاقة. كل ما في الأمر أن الحارث وصحبه أحضروا دواةً وأقلاماً ثم كتبوا حكاية أبي زيد. فأين هي إذن الحية الرقشاء ؟

لنقرأ النص : «فَأَحْضَرْنَا الدَّوَاةَ وَأَسَاوِدَهَا وَرَقَشْنَا الحِكَايَةَ». الأساود جمع أسود والمراد هنا الأقلام، ولكن الأسود يعني كذلك الحية. يقول الشراح : «يسمى القلم الأسود تشبيهاً بالحية في لينه واستوائه، أو لأن بعضه أبيض وبعضه أسود بالمداد كالحية التي بعضها أسود وبعضها أبيض»[11]. بالإضافة إلى ذلك فإن القلم قد يعض وينفث السّم ويقتل كما تفعل الحية[12].

أما عن كلمة «رَقَشَ» فلقد رأينا قبل حين أن الرَّقش يعني الكتابة والتنقيط. ويضيف ابن منظور : «الَّترقِيشُ : تحْسين الكلام وتزويقه»، «وَرَقَّش كَلاَمَهُ : زَوَّرَهُ وزَخْرَفَه». ولهذا قال الحريري في إحدى مقاماته إن «صِنَاعَةَ الإنْشَاءِ مَبْنِيَّةٌ على التّلفيق»[13] أي على الزخرفة والتمويه والكذب والبهرجة الفارغة والبريق الخادع. وكلها أوصاف تنطبق على القمر.

أعتقد أن العلاقة بين الكتابة والحيّة لم تعد تُكوِّن إشكالا لدى القارئ وكذلك العلاقة

---

10. ويضيف أيضا : «الرقشاء الأفعى، سميت بذلك لترقيش في ظهرها وهي خطوط ونقط» (**لسان العرب**، مادة «رقش»).

11. ساسي ، I ص. 57.

12. في إحدى مقاماته يقول الحريري إن لليراع أي القلم «حُمة» وأصل الحمة سمّ العقرب (الحريري، ص 216).

13. الحريري، ص. 214. نجد ايضا في مقامات الحريري عبارة : «يبرقش قوله» أي يزينه (ص198). ثم فيها كذلك تشبيه الكاتب المنشئ بأبي براقش (ص 216)، وهو طائر يتلون ألوانا. تغيير اللون خاصية يشترك فيها الكاتب والطائر البراقشي...والحية التي تغير جلدها أثناء النسول والانسلاخ. فالحية «تسلخ جلودها مرارا» (الجاحظ، 1938 – 1945، IV، ص. 224) «ولا ثوب، ولا جناح، ولا ستر عنكبوت إلا وقشر الحية أحسن منه وأرق وأخف وأنعم، وأعجب صنعة وتركيبا» (الجاحظ، IV، ص. 177).

بين القمر والحية. فالقمر ينسل وينسلخ[14] ؛ إن له وجوهاً مختلفةً وأطواراً متعدّدة، بحيث إن مظهره في بداية الشهر ليس هو مظهره عندما يكتمل و يستدير.

تُشبه صفحةُ السماء، عندما تلمع نجوم الليل، جلد الحية. ليس في مقامتنا ذكر للنجوم[15]، ومع ذلك فإن لهذه الليلة الكوفية التي لم يغمض أثناءها أَحَد عينيه، مظهر الحية. لنتذكر أنها «ليلة أديمُهَا ذُو لَوْنَيْن و قَمَرُهَا كَتَعْوِيذ من لُجَيْن» ! أديم السماء المزدوج اللون يحاكي جلد الحية؛ أما التعويذ اللجيني، فإنه يتظاهر بالوقاية من السم الليلي.

14. دوران، ص. 363-365.

15. ما عدا، ربما، في عبارة : «فقضيناها ليلة (...) كَمُلَ سُعُودُها». السّعود جمع سعد «وهي الكواكب التي يقال لكل واحد منها سَعدُ كذا، وهي عشرة أنجم كل واحد منها سعد» (**لسان العرب** مادة «سعد»).

6. قوة السرد

ثم اسْتَبْطَنَّاهُ عنْ مُرْتآه في اسْتِضْمام فَتاه فقال إذا ثَقُلَ رُدْنِي خَفَّ عليَّ أن أكفُلَ ابْنِي، فقلنا إن كان يَكْفِيكَ نِصَابٌ منَ المَالِ ألَّفناه لك في الحالِ، فقال وكيفَ لا يُقْنِعُني نِصَاب، وهل يَحْتَقِرُ قدرَهُ إلا مُصاب، قال الراوي فالتزمَ منه كلٌّ مِنَّا قِسْطاً وكَتَب له به قِطّاً، فَشَكرَ عند ذلك الصُّنْعَ واسْتَنْفَذَ في الثَّناء الوُسْعَ، حتَّى إنَّنا استَطَلْنَا القَوْل، واسْتَقْلَلْنا الطَّوْل،

هناك قاعدة لا يجادل فيها أحد وهي أن الحكاية لا تروى إلا بمقابل. ذلك أنها تروق المستمع أو تثير اندهاشه أو تحرك شفقته فيشعر بالحاجة إلى تعويض الراوي[1].

لا تشذ المقامة الخامسة عن هذه القاعدة، بل إنها تؤكدها وتوجه الانتباه إلى العقد الذي يربط الراوي والمستمع. فمباشرة بعد الانتهاء من رواية حكايته، حرص أبو زيد على معرفة رأي مضيفيه فأعلنوا أنه لم يخيب ظنهم وأنه أرضى الرغبة التي عبروا عنها وروى لهم حكاية لم يسمعوا بأعجب منها. بصفة غير مباشرة اعترفوا له بحقوق عليهم.

ليس هذا كل ما في الأمر. فعلى الرغم من كون الحكاية انتهت، فإنها كفعل سردي

1. عندما يفشل الراوي في إرضاء مستمعه فإنه لا يكافأ، انظر طودووف، 1971، ص.86-88.

مازالت سارية المفعول. إنها تشتمل على طلب ضمني وتدعو المستمعين إلى القيام بفعل معين. لقد رويت من أجل هدف، من أجل غرض لم يعبر عنه أبو زيد صراحة، ولكنه يعمل خفية ويفرض نفسه بقوة. برز هذا الغرض عندما تحدث أبو زيد عن إدقاعه الذي منعه من التعرف على ابنه. فكأنه يقول : لو كنت ذا مال لتعرفت إليه... لو منحني أحد ما يكفيني من المال، لو ساعدتموني، لكفلت ابني !

كان المستمعون، أثناء السرد، يتتبعون مسار حكاية شيقة جرت لضيفهم قبيل أن يطرق بابهم ويحل بينهم. أما الآن فلقد صاروا معنيين بها، مشدودين إليها، صاروا ملزمين بالاهتمام بحالة أبي زيد، مجبرين على اختيار سلوك محدد، وعن الإجابة عن السؤال الذي وجه إليهم. لقد أشركهم أبو زيد في مشكلته وفرض عليهم واجبات بمجرد عرضه لحكايته. فكأنه يسألهم : ما هو موقفكم مما سمعتم ؟ كيف ستتصرفون بشأن معضلتي ؟

لإصلاح حاله، لملء صرته الفارغة، عمد أبو زيد إلى السرد كوسيلة لابتزاز شيء من المال من مضيفيه. السرد مرتبط بالحيلة، ويلجأ إليه عادة من يكون في موقف حرج، في موقف من لا يستطيع بسط حاجته مباشرة، فيستعين باللف والدوران ويحيد عن الطريق السوي ليسلك طريقا ملتويا[2]. هكذا خلق أبو زيد لمضيفيه مشكلة لا بد لهم من البت فيها بسرعة. لقد كانوا يتسامرون فيما بينهم في سكون وراحة بال، ثم زارهم أبو زيد، وبما أنه معروف بفصاحته وأدبه، طلبوا منه أن يروي لهم حكاية عجيبة. لم تكن هناك مشكلة تؤرقهم، لم يكن هناك خطر يحدق بهم (ما عدا الهلال الذي يوحي بتهديد غامض مبهم). من جهته لم يطلب أبو زيد منهم شيئا، لقد اكتفى برواية حكاية بناء على طلب صدر عنهم. ولكنه تصرف بحيث جعل من الحكاية نداء موجها إليهم، فإذا بهم في موقف جديد لم يكن

2. من المعلوم أن السرد يعادل الحياة في **ألف ليلة وليلة**. إنه لا يقضي على شبح الموت، ولكنه يؤجل تنفيذ الإعدام. شهريار لا يقتل شهرزاد لأن الحكاية التي ترويها في الليل لا تنتهي عندما يلوح الصباح. إن شهر زاد تتصرف بحيث تبقى الحكاية غير تامة عندما يشع الضوء. فالصبح يعلق السرد كما يعلق الموت. نجاح حيلة شهرزاد متوقف على إثارة الفضول والرغبة، وهي رغبة تتجدد بالملاطفة والمداعبة والرفض والإرضاء والاستعادة. شهرزاد لا تدافع عن قضيتها مباشرة، لا تتحدث عن وضعيتها ولا تدخل في جدال مع شهريار، على الرغم من كون بعض حكاياتها تصف مواقف شبيهة بموقفها ويمكن أن تعتبر إيحاء موجها إلى شهريار. مشكلة هذا الأخير أنه إن قتل شهرزاد فلن يعرف نهاية الحكاية التي يكون قد شرع في الاستماع إليها.
يضغط السرد على المتلقي ويدفعه إلى القيام بعمل ما. في **كليلة ودمنة** يرتبط السرد بعملية الإقناع. يتم اللجوء إلى السرد عندما يكون من اللازم اتخاذ قرار، عندما تتعدد الطرق ويتعين اختيار واحد منها. في غمرة الشك والحيرة يعطي السرد جوابا ويرشد إلى السلوك الذي يجب اتباعه، بواسطة مثل، أي حالة مماثلة للحالة المشتبه في أمرها. المثل يعرض سابقة تحتم على المستمع أن يتخذ قرارا على ضوئها.

موجودا من قبل، موقف يقتضي القرار والحسم.

وبالفعل فقد استجابوا لندائه ووطدوا العزم على منحه نصابا من المال، أي عشرين دينارا، لكي يتسنى له استضمام ولده. هكذا نجح مسعاه وانتقل من وضعية الإملاق إلى وضعية الكفاف. بل إنه اقترب من وضعية مضيفيه، ليس بمعنى أنه بلغ يسرهم، ولكن بمعنى أنه بإحرازه على «النِّصَاب» صار في وضع الملزم بالزكاة، أي أنه تحول من وضعية من تجوز فيهم الصدقات إلى وضعية من يجب عليهم أن يتصدقوا. ذلك أن النصاب هو القدر المالي الذي تتوجب الزكاة ابتداء منه[3]. من الناحية الشرعية صارت لأبي زيد الوضعية نفسها التي لمضيفيه.

كان بإمكان الحارث وصحبه أن يتغافلوا عن طلب أبي زيد وأن يتظاهروا بالصمم (بالنسبة للقارئ والمحلل، ما كان يمكن أن يحدث له الأهمية نفسها التي يحظى بها ما حدث فعلا). هذا الاحتمال لم يخرجه أبو زيد من حسابه، ولذلك لم يعرض حاجته صراحة. إلا أن الذي حدث هو أنهم استجابوا لندائه. لماذا ؟ أبسبب خلقهم السمح ومشاعرهم النبيلة ؟ هذا التعليل مقبول ولكنه سطحي، فلا بد إذن من اعتبار تعليل آخر، بل تعليلين.

فمن ناحية طلب الحارث وصحبه من أبي زيد أن يروي لهم حكاية فصاروا مدينين له بشيء، صاروا ملزمين بمكافأته، خصوصا أنهم اعترفوا أن الحكاية نالت رضاهم وإعجابهم. ومن ناحية أخرى (وهذا هو الأهم) استجابوا لندائه رغبة منهم في إتمام ما بدأ الدهر بإنجازه، رغبة منهم في تصحيح الوضعية المختلة التي صنعها الدهر. فالدهر هيأ لقاء لم يكن مؤملا بين أب وابن، ولكن سعادة اللقاء ينغصها إدقاع الأب الذي لا يملك ما يسد به رمق ابنه المتضور جوعا، ولا يجرؤ بالتالي على كشف هويته وأبوته. أبو زيد فرض بحكايته صورة لدهر غير عادل، لدهر لا يسد فجوة إلا ليفتح أخرى ولا يتظاهر بالكرم إلا من أجل أن يحرم. وهذا ما دفع مضيفيه إلى التدخل لإتمام الحكاية و إيجاد نهاية سعيدة لها. فالحكاية بالنسبة إليهم لم تنته بعد، وستبقى مفتوحة بصفة مقلقة طالما لم يتعرف أبو زيد إلى ابنه.

من الصعب تحديد الوقت الذي تنتهي فيه حكاية، الوقت الذي يشعر فيه المتلقي أنه أمام حكاية تامة وكاملة. إنها مسألة تتعلق بالعصر وبالنوع السردي وبالتقاليد الأدبية. كيفما كان الحال فإن النصاب الذي وعد به أبو زيد يهدف إلى إعطاء الحكاية امتدادا، مشهدا جديدا يتم فيه الخروج من المأزق الذي أعده الدهر لأب يلتقي بابنه ولا يتجاسر على التعرف إليه.

3. الشريشي، 1، ص. 105 ؛ ساسي، I ص. 57. وفي **لسان العرب**، مادة «نصب» : «النِّصاب من المال : القدر الذي تجب فيه الزكاة إذا بلغه، نحو مائتي درهم، وخمسٍ من الإبل».

الحكاية لم تنته بعد، أو ليست لها النهاية المرجوة. في الوقت الذي أدرك الحارث وصحبه الطابع غير النهائي للحكاية، أدركوا أيضا أن خاتمتها المناسبة بيدهم.

7. قرن الغزالة

ثم إنهُ نَشَرَ مِن وَشْي السَّمَر، ما أزْرَى بالحِبَر، إلى أن أظَلَّ التَّنْويرُ، وجَشَرَ الصُّبْحُ المنيرُ، فقضَّيْنَاها لَيلةً غابَتْ شَوَائِبُها، إلى أن شابَتْ ذَوائِبُها، وكَمُلَ سُعُودُها، إلى أن انْفَطَرَ عُودُها، ولما ذَرَّ قَرْنُ الغزالَة، طَمَر طُمورَ الغزالَة، وقال انْهَضْ بِنَا لِنَقْبِضَ الصّلاتِ ونَسْتَنِضَّ الإحالاتِ فقد استطارَتْ صُدُوعُ كَبِدِي، مِنَ الحَنِينِ إلى وَلَدِي، فوصَلْتُ جَناحَه، حتَّى سَنَّيْتُ نجَاحَه،

دأب النقاد القدماء، عند حديثهم عن الشعر والكلام البليغ، على الاستشهاد بصناعات كالنجارة والصياغة والحياكة والنسيج[1]. في هذا الإطار ينبغي تحديد معنى العبارة التي تشبه سمر أبي زيد بالوشي المرقوم على الحبر.

الحَبَرة، حسب ابن منظور، «ضَرْبٌ من بُرُودِ اليَمَنِ مُنَمَّر»، أي فيه ألوان مختلفة. أما الوشي فهو «خَلْطُ لَوْنٍ بِلَوْن»، والشِّيَة عبارة عن «سَواد في بياض أو بياض في سواد». بغض النظر عن الازدواجية التي تشكل هاجسا متحكما في المقامة، نلاحظ أن الوشي متعلق بالرقم والنقش والنمنمة والتزويق والمظهر الخلاب... والكذب. فالوشي لا يصف فقط الثوب

1. كيليطو، 1979.

المزوق، وإنما كذلك الكلام الخادع. يقال : وشى كلامه أي كذب.

ندرك الآن لماذا وردت كلمة سمر مباشرة بعد كلمة وشي. ذلك أن السمر يتكون أساسا من الخرافات الكاذبة التي تجعل المعدوم في حكم الموجود.

كيف نفهم عبارة : «فقضيناها ليلة غابت شوائبها» ؟ ما هي الشوائب التي غابت؟ الشوب يعني الخلط ويعني الغش والخداع[2]. نتذكر أن الليلة كانت مزيجا من السواد والبياض ثم صارت خالصة السواد بعد غروب القمر. فغياب الشوائب يعني غياب القمر الذي كان يعكر صفو الليل. ولكن بما أن أبا زيد عوض القمر فإن الحديث عن ليلة صافية وهم من الأوهام. لن تغيب الشوائب إلا بعد طلوع الشمس. إذاك فقط ستنقشع الأوهام المترتبة عن السمر، إذاك فقط سيغرب القمر، أي سيمضي أبو زيد إلى حال سبيله.

قيام أبي زيد متزامن مع ظهور قرن الشمس. هذا القيام تبرزه الرغبة في قبض المال والإسراع لملاقاة الابن المزعوم. إلا أن هناك تبريرا آخر لا يعبر عنه أبو زيد، وهو أنه يخشى أن يُفضح أمره فيحرم من المال الذي من أجله روى حكايته. فعلى الرغم من أنه أحكم خدعته فإنه يتخوَّف من أن يتمزق نسيج العنكبوت الذي حاكه. والدليل على ذلك أنه قال للحارث عند وداعه :

مَـا خِلْـتُ أَنْ يَسْتَسِـرَّ مَكْـرِي وَأَنْ يُـخِيـلَ الـذِي عَنَيْـتُ

إنه وَجِل من انكشاف خدعته، خصوصا الآن وقد بزغت الشمس، والمعروف أن الشمس تتيح الرؤية الواضحة وتبدد كل شبهة. لابد لأبي زيد القمري أن يرحل ليترك المجال للشمس التي لا تقبل شريكا، لاسيما وأن سياق النص يوحي بوجود صراع بين النهار والليل.

ما علامات هذا الصراع ؟ هناك عدة كلمات لا ينبغي أن نمر عليها مر الكرام، مثلا ذوائب الليل، الذوائب التي غزاها الشيب. الذؤابة هي الشعر المضفور، والشيب كناية عن الهرم ودنو الموت. فالليل ينهزم أمام الصبح المنير كما ينهزم الشعر الأسود أمام الشيب.

الليلة لها ذوائب، لها شعر وبالتالي رأس، ولها كذلك جسد، «عود» قد انفطر أي تصدع وانشق. لقد تلقت ضربات لم تصمد أمامها، ضربات وجهها إليها الصبح. ما أكثر الأبيات الشعرية العربية التي تصور الصبح شاهرا سيفه على الليل، مرغما هذا الأخير على الفرار[3]!

2. **لسان العرب**، مادة «شوب».

3. كيليطو، 1985أ، ص.299.

ليس في مقامتنا سيف مسلول، ولكن السيف معوض بالقرن. فقرن الغزالة، أي الشمس، يقوم بالوظيفة نفسها التي يقوم بها السيف.

قرن الشمس يعبر عنه أيضا بكلمة حاجب. «حاجِب الشمس : قرنُها، وهو ناحية من قرصها حين تبدأ في الطلوع»[4]. فالشمس لا تبدي صفحتها دفعة واحدة وإنما بصفة تدريجية. الحاجب الذي تكشف عنه مرتبط بالعين، فعين الشمس ستطلع على ما حدث أثناء غيابها، وستحكم على الذين حلوا محلها وتطاولوا أثناء الليل على مكانها ومكانتها، وستعيد النظام النهاري إلى نصابه. سيختفي أبو زيد ويغيب عن الأنظار، واختفاؤه شبيه بالنفي أو الفرار، فرار من اقترف جرما وعرض نفسه للوم والعقاب. لن تكتفي الشمس بطرد أبي زيد، فهي ستقتص كذلك من الحارث بن همام الذي قضى ليلته يستمع إلى الخرافات والذي استسلم لفتنة القمر وخلابة الكلام. سيُصلى جمرَ الغضا، والغضا عود صلب تمكث فيه النار طويلا. فعما قريب ستزدهر نار الحقيقة في السماء وسيسري لهبها إلى قلب الحارث.

إن «بِنْيَة» المقامة تكمن في التعارض بين الشمس والقمر، وهو تعارض يتكرّر بصفة مدهشة في الأحداث المروية وفي الصور البيانية وفي الإحالات الثقافية، وفي الأشخاص الذين يتوزعون إلى أشخاص شمسيين وأشخاص قمريين.

---

4. **لسان العرب**، مادة «حجب»

8. السرد والسراب

فحين أحرَزَ العيْن في صُرَّتِه، بَرَقَتْ أسَارِيرُ مَسَرَّتِه، وقال لي جُزيتَ خَيْراً عن خُطَا قدمَيْك، والله خَليفتي عَلَيْكَ، فقلتُ أريدُ أن أَتَّبِعَكَ لأشاهِدَ وَلَدَكَ النَّجِيب، وأُنافِثَهُ لِكَيْ يُجِيب، فَنَظَرَ إليَّ نَظْرَةَ الخادِعِ إلى المَخْدُوع، وضَحِك حتَّى تَغَرْغَرَتْ مُقْلَتَاهُ بالدُّمُوع، وأنشد:

يَا مَنْ تَظَنَّى السَّرَاب مَــاءً	لَمَّا رَوَيْــتُ الــذِي رَوَيْتُ
ما خِلْتُ أَنْ يَسْتَسِرَّ مَكْــرِي	وأنْ يُخِــيلَ الــذِي عَنَيْتُ
والله مـــا بَــرَّةٌ بِعِرْســـِي	ولا لِيَ ابْــنٌ بِــهِ اكْتَنَيْتُ
وإنَّمَا لِي فُـــنُــونُ سِحْـــرٍ	أَبْدَعْـــتُ فِيهَـا ومَـا اقتديتُ
لَمْ يَحْكِهَـــا الأَصْمَعِيُّ فِيــمَا	حَكَــى ولا حَــاكَهَا الكُمَيْتُ
تَخِذْتُهَا وُصْلَـــةً إلَـــى مَــا	تَجْنِيــهِ كَفِّــي مَتَــى اشْتَهَيْتُ
ولَوْ تَعَـــافَيْتُهَـــا لَحَالَـــتْ	حَالِــي ولَــمْ أَحْــوِ ما حَوَيْتُ
فَمَهِّـــدِ العُـــذْرَ أَوْ فَسَامِحْ	إنْ كُنــتُ أَجْرَمْتُ أَوْ جَنَيْتُ

ثُمَّ إِنَّهُ وَدَّعَنِي ومَضَى، وأَوْدَعَ قَلْبِي جَمْرَ الغَضَا.

لماذا لم تنته المقامة عند تسلم أبي زيد للنّصاب ؟ لقد تم العقد الضمني الذي جمع الطرفين : مقابل حكاية عجيبة تسلم أبو زيد عشرين دينارا، كما أنه في القسم الأول تناول عشاء مقابل أبيات من الشعر. غير أن المقامة لن تتخذ ميزتها النوعية إلا بمراعاة عنصر ختامي هو التعرف. في القسم الأول تعرف الحارث على أبي زيد بفضل السراج، لكنه لم يتعرف إلا على البليغ المتفوق في صناعة الشعر والنثر. الآن وقد انتشر ضوء الشمس، فإنه سيتعرف على مكنونه وسره.

التعرف وليد الفضول : «أُرِيدُ أَنْ أَتَّبِعَكَ لِأُشَاهِدَ وَلَدَكَ النَّجِيب، وَأُنَافِثَهُ لِكَيْمَا يُجِيب». الحارث لا يرتاب في وجود زيد ولا يشك في صدق أبي زيد. ليس مصدر الطلب الذي عبر عنه شبهة من الشبهات وإنما الرغبة في مشاهدة فتى متقد الذهن وخبير في فن القول. إنه يرغب في ترسيخ الصورة التي تكونت في مخيلته من خلال ما نُقل إليه من كلام الفتى، يرغب في ترسيخ الصورة أو فحص درجة مطابقتها لجسد الفتى ورنة صوته، يرغب أن ينتقل من صورة طيف إلى صورة شخص حقيقي، كما انتقل أبو زيد من الوعد المكتوب على الرقعة إلى الدنانير الملموسة.

طلب الحارث قوبل بالضحك، بضحك ممزوج بالدموع : «ضَحِكَ حَتَّى تَغَرْغَرَتْ مُقْلَتَاهُ بِالدُّمُوعِ». أبو زيد يضحك ويبكي في آن ، معلنا مرة أخرى عن ازدواجيته، عن اللبس الذي يجعل منه في كل حالة شخصا ذا لونين[1].

مباشرة قبل ذكر الدموع يرد ذكر البرق («بَرَقَتْ أَسَارِيرُ مَسَرَّتِهِ»)، ومباشرة بعد ذكر الدموع يرد ذكر الماء والسراب («يَا مَنْ تَظَنَّى السَّرَابَ مَاءً»). ما هي العلاقة بين البرق والدمع والماء والسراب ؟ الدمع ماء مرير غير خالص، والبرق يَعِدُ بماء المطر. لكن برق أبي زيد خُلَّب، يخلف وعده ولا ينتج إلا الحسرة والأسف، فحاله كحال السراب الذي يلمع ويتلألأ ممنيا بالماء، ولا ماء هناك. كذلك الشأن بالنسبة لحكاية أبي زيد التي حسبها الحارث واقعا ملموسا بينما لم تكن سوى وهم خادع.

في هذا السياق لا نستغرب ورود كلمة سحر(«لِي فُنُونُ سِحْرٍ»)[2]. ومن المعلوم أن البيان يقرن بالسحر لأنه يصور ما لا حقيقة له ويخيل العدم وجودا ويحرك الأشباح ويجعلها

1. عندما كان أمام باب مضيفيه، قال عن نفسه إنه «مثل هلال الأفق حين افترا». المراد بافترار الهلال طلوعه، ولكن الافترار يعني أصلا التبسّم. أبو زيد يشتكي ويبتسم !

2. أنواعا من الخيالات والمحاكاة وصورا مما يقصده من ذلك، ثم ينزلها إلى الحس من الرائين بقوة نفسه المؤثرة فيه، فينظر الراؤون كأنها في الخارج، وليس هناك شيء من ذلك» (**المقدمة**، ص.498).

تنطق وتتصرف كالكائنات الموجودة فعلا[3]. فنون السحر هي الأنواع الأدبية التي يسخرها أبو زيد في كل مناسبة لبلوغ أهدافه :

وإِنَّمَا لي فُنُونُ سِحْرٍ أَبْدَعْتُ فِيهَا وَمَا اقتديتُ

لَم يَحْكِهَا الأَصْمَعِيُّ فِيمَا حَكَى وَلاَ حَاكَهَا الكُمَيتُ

يرد ذكر الكميت هنا كناية على فن الشعر؛ أما الأصمعي المشهور برواية الأخبار والحكايات، فإنه كناية على فن السرد والنثر. أبو زيد يجمع فنون القول التي لا توجد إلا متفرقة عند غيره من البلغاء[4]. وفوق ذلك فهو لا يقتدي بأحد أي أنه لا يسير في خطى شاعر أو ناثر.

ليست هذه أول مرة يعلن فيها مقدرته على الإبداع.ألم يقل لمضيفيه إن حكايته لم يروها أحد قبله ؟ إلا أنه حرص على ألا يفطنوا إلى أنها من اختراعه فنسبها إلى القضاء. أما الآن فإنه يحرص على أن تحمل توقيعه.

حدث إذن تحول في علاقة أبي زيد بالحكاية، وتجدر الإشارة إلى أن التحول طرأ عندما رغب الحارث في مشاهدة الولد. اضطر أبو زيد إلى الاعتراف بحيلته وبما صاغه من خداع، إلا أن اعترافه خال من الشعور بالذنب و الندم. إنه لا يجهل أنه ارتكب فعلا مريبا، ولكنه يقهقه ويتباهى بنجاح خدعته.

لماذا هذه الوقاحة وهذا الاعتداد بالنفس ؟ ليس هناك إلا تفسير واحد : نجاح الخدعة يدل على مهارة أبي زيد وعلى براعته في فنون القول بحيث إنه يخلب العقول وينتزع موافقة من يستمعون إليه ويجعلهم يذعنون لمشيئته. لم يكن له بدّ من الاعتراف بالحقيقة لكي يُعرف أنه صاحب الحكاية. لم يكن له بدّ من تبني حكايته. إن الابن الذي كان يتوق إلى استضمامه هو النص في نهاية الأمر، ويتعين على أبي زيد أن يصرح بأبوته، و إلا فإن النص سينسب لا محالة إلى من لم يلده.

---

3. «السحر يخيل للإنسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه، وكذلك البيان يتصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، لرقة معناه، ولطف موقعه» (ابن رشيق، I، ص. 14).

4. ينطبق على أبي زيد قول رؤبة :

لَقَدْ خَشِيتُ أَنْ تَكُونَ سَاحِراً رَاوِيَةً مرّاً ومرّاً شَاعِراً

انظر ابن رشيق، I، ص. 14.

الاعتراف بالذنب مخجل في حد ذاته، لكنه في حالة أبي زيد مدعاة للفخر. وبالمقابل فإن الإبداع مصدر اعتزاز، ولكنه في حالة أبي زيد دليل على انعدام الأخلاق. أبو زيد لا يمدح نفسه إلا بإدانتها. علامة أخرى من علامات ازدواجيته.

9. الرواية والإسناد

من يقوم بالسرد في المقامة الكوفية ؟ لن يكون الجواب هينا أو بسيطا، ولا أخفي على القارئ أن التحليل سيقودنا إلى متاهات قد نضيع في تعقيداتها.

على ما يبدو، هناك راويان، وراويان فقط : الحارث بن همام وأبو زيد السروجي. الأول يروي أحداث الليلة التي التقى فيها بأبي زيد، والثاني يروي قصة لقائه، خلال الليلة نفسها، بابنه زيد.

إلا أننا إذا أمعنا النظر، نلاحظ أن أبا زيد ينقل في حكايته القصة التي رواها له ابنه، والابن بدوره يعتمد على ما روته له أمه وينقل كلامها[1].

هل انتهت قائمة الرواة ؟ كلا، نسيت شخصا آخر. من هو ؟ الشخص الذي يقول في افتتاحية المقامة : «حَكَى الحَارِثُ بْنُ هَمَّام قال»، الشخص الذي ينقل كلام الحارث.

تقتضي الرواية وجود علاقة بين راو ومستمع. وهكذا فإن برة تتحدث إلى ابنها، والابن يتحدث إلى أبيه، وهذا الأخير يتحدث إلى الحارث وصحبه، والحارث يتحدث إلى غير المسمى الذي تطل أرنبة أنفه في افتتاحية المقامة.

من هو هذا الشخص ؟ الحريري ؟ ولمن يوجه الكلام ؟ للقارئ ؟ أي قارئ ؟ مرة

---

1. لا ننسى أنه يعتمد أيضا على ما يقال، أي ما يرويه الناس بخصوص أبيه.

أخرى لا يجب أن نتسرع في الجواب، بل ليس من الضروري أن نصل إلى جواب.

لنبدأ بمقارنة بين الموقف السردي الذي يجمع أبا زيد بالحارث، والموقف السردي الذي يجمع الحارث بالشخص مجهول الهوية. وأعني بالموقف السردي السياق الذي تتم فيه الرواية.

الموقف الأول يتميز بكون الراوي والمستمع يحمل كل منهما اسما، وبكون المعطيات الزمنية والمكانية موصوفة بدقة (ليلة بالكوفة). ثم إن مصالح الراوي والمستمع (أو المستمعين) وانشغالاتهم واضحة تماما : أبو زيد يروي حكاية تلبية لرغبة عبر عنها مضيفوه، ومن خلال حكايته يسعى إلى استغلال شغفهم بالأدب ليخدعهم ويبتز شيئا من مالهم.

وعلى العكس، فإن الموقف السردي الثاني يتسم بكثير من الغموض. فمخاطب الحارث مجهول الهوية، وكل ما يمكن أن يقال عن المعطيات الزمنية والمكانية أن الحارث يروي حكايته في وقت لاحق للَّيلة التي التقى فيها بأبي زيد، وفي مكان آخر غير الكوفة (وإلا لما قال : «سمرت بالكوفة»). أما مصالح وانشغالات الحارث ومخاطبه أثناء السرد، فهي مغلقة في صمت مطبق، فلا ندري لماذا روى الحارث حكايته، ولماذا أصغى إليه مخاطبه.

ومع ذلك يمكن أن نقول، فيما يخص هذه النقطة الأخيرة، إن هناك حافزا يدعو المخاطب إلى الإصغاء إلى الحارث، وإن كنا لا نعلم بالضبط طبيعة هذا الحافز. الولع بالحكايات ؟ الاهتمام بأسرار الأدب ؟ لاشك في وجود حافز، وإلا لماذا يصغي المخاطب إلى الحارث ؟ سنسلم إذن بكونه يرى منفعة ما في الاطلاع على ما يرويه الحارث.

لنتساءل الآن عن الحافز الذي حدا بالحارث إلى رواية حكايته. ربما ينبغي أن نذكر بادئ ذي بدء، لذة القيام بالسرد والارتياح الذي يشعر به الراوي عندما يرى الآذان مشدودة إلى كلامه. هذا موضوع لم ينل بعد حظه من الدراسة ولن أتطرق إليه هنا...[2] الحافز الأساسي الذي يحرك الحارث في سائر المقامات هو جمع كلام أبي زيدالسروجي ونقله ووصف السياق الذي قيل فيه. فدور الحارث لا يختلف عن دور الراوية الذي كان يقوم، في وقت لم تكن فيه الكتابة منتشرة، بحفظ قصائد الشاعر القديم وتبليغها إلى من يرغب في معرفتها أو من يهمه أمرها[3].

---

2. ينبغي ربطه بموضوع آخر : الرغبة في إفشاء السر واللذة التي يشعر بها من يشرك غيره في حمل سر من الأسرار.

3. أبو زيد يعتبر الحارث تلميذا له (الحريري، ص. 167).

هناك حافز لا يقل أهمية عن الحافز المتعلق بتبليغ كلام ابي زيد. فالحارث يتحدث أيضا من أجل أن يروى عنه، أن ينقل كلامه، أن يبلغ خطابه. فهو ينتظر من مخاطبه أن يقوم بدور مشابه للدور الذي قام به هو. وهكذا فإن العلاقة بين الحارث ومخاطبه كالعلاقة بين أبي زيد والحارث.

نتذكر أن أبا زيد طلب أن تُدوَّن حكايته وأصر على أن تصان وتحفظ وتقرن باسمه عند رواجها وشيوعها بين الناس. لم يعبر الحارث فيما يخصه عن هم من هذا النوع، ومع ذلك فإن أقواله سجلها ورواها الشخص الذي يعلن في افتتاحية المقامة : «حكى الحارث بن همام قال». كل من أبي زيد والحارث مهتم بمصير كلامه، وإن كان الاهتمام في الموقف الأول صريحا، وفي الموقف الثاني ضمنيا.

على الرغم من توافق الموّقفين، فإن بينهما فرقا أساسيا لابد من ذكره : أبو زيد يعلن أن الحكاية التي رواها من اختراعه وإبداعه، وهو إعلان يشكل في الوقت نفسه اعترافا بالغش والخداع، إعلان يرفع من قيمته الأدبية ويحط من قيمته الأخلاقية. أما الحارث فإنه لا يدعي أن ما رواه من إبداعه، إنه يكتفي ضمنيا بالإعلان عن وظيفته كراو، وراو فقط.

لكي يتحقق تطابق بين الحارث وأبي زيد، يلزم تغيير المقامة، يلزم مثلا أن نتصور النهاية التالية : بعد إحرازه على الصِّلة، يشكر ابو زيد صاحبه الحارث ثم يودعه ويمضي إلى حال سبيله. لنتصور أن المقامة تنتهي هكذا، ولنشطب بجرة قلم على الاعتراف بالخداع. ماذا ستكون النتيجة ؟ سيكتسب أبو زيد، كراو، الوضع نفسه الذي يتميز به الحارث، أي سيقدم الصورة نفسها التي يقدمها الحارث، صورة من يروي ما جرى له بصدق وأمانة...

من الممكن تصور نهاية أخرى للمقامة : عند نهاية سرده، يعترف الحارث بأن ما رواه من إبداعه. في هذه الحالة سيقدم الصورة نفسها التي يتباهى بها أبو زيد، صورة شخص ماكر استطاع تخيل وجود ما ليس بموجود وبالتالي أعطى الدليل على قوة قريحته واتساع موهبته وفنه...

كل هذا مجرد تصور ! ماهو ثابت أن المقامة تعرض صورتين مختلفتين للرواية : أبو زيد راو محتال لا يؤتمن، يختلق الأحداث وينسب القول إلى الأشباح ؛ الحارث راو ثقة يعتمد عليه ويتكل على عدالته. بعبارة وجيزة : أبو زيد كاذب والحارث صادق.

هذا التعارض الذي يؤول في نهاية الأمر إلى التعارض بين الشمس والقمر، يتجلى

في كل المقامات الحريرية. الحارث ينقل بأمانة ما نطق به أبو زيد من شعر ونثر، ويغربل الأحداث ويميز الخبيث من الطيب والغث من السمين. نعم إنه كثيرا ما يخطئ في تقديره للأمور والحكم عليها، ولكنه يهتدي دائما إلى الحقيقة. ما يرويه يؤكد الانتصار النهائي لليقين الشمسي على الشبهة القمرية[4].

وعلى الرغم من هذا كله فإن تقديمه للأحداث يثير بعض التساؤلات المحيرة. لنتأمل حكايته عن كثب. لقد ذكر أنه كان ساهرا مع صحب له في الكوفة، وبعد أن تقدم الليل، طرق طارق الباب، فإذا هو أبو زيد. لقاء الحارث بأبي زيد لا يقل «عجبا» من لقاء أبي زيد بابنه ! أثناء ليلة واحدة، وفي مدينة واحدة، وقع ما لم يكن في الحسبان : التقى أبو زيد بولده والتقى الحارث بأبي زيد، فأبو زيد بالنسبة للحارث كالفتى بالنسبة لأبي زيد... إلا أن المماثلة تنتهي عند هذه النقطة. ذلك أن الفتى، باعتراف من أبي زيد، ليس له وجود؛ أما أبو زيد، فإن الحارث لا يشك في وجوده. بتعبير أوضح : أبو زيد صرح بأن حكايته لا أساس لها من الصحة؛ أما الحارث فلم يصرح إطلاقا بعدم صحة حكايته.

الجدير بالذكر أن هناك علاقة حميمة بين حكاية أبي زيد وحكاية الحارث. لنلاحظ أولا أن أحداث الحكاية التي رواها أبو زيد أحداث تسبق أحداث الحكاية التي رواها الحارث : أبو زيد التقى بفتاه قبل أن يستقبل من الحارث. نلاحظ ثانيا أن عملية السرد التي قام بها أبو زيد أمام مضيفيه تمت قبل عملية السرد التي قام بها الحارث أمام المخاطب مجهول الهوية. فسواء أنظرنا إلى الأحداث المروية أم إلى العملية السردية، فإننا نلاحظ أن أبا زيد يحظى بسبق في الزمن، بأولوية تجعل منه مثالا يُحتذى ونموذجا يقلد. وهنا يلزم الالتفات إلى أول كلمة في المقامة : حكى، كلمة تعني طبعا روى، سرد، ولكنها تحيل أيضا إلى المحاكاة، إلى التقليد، إلى الاقتداء بالغير. في كل مناسبة، يبدي الحارث إعجابه وانبهاره بأبي زيد، وكما لا

4. الفرق بين أبي زيد والحارث هو الفرق بين الإبداع والرواية، مع العلم أن أبا زيد يخرج مكللا بهالة أدبية ولكن على حساب الصدق والأمانة، بينما يخرج الحارث مكللا بهالة أخلاقية ولكن على حساب النبوغ الأدبي. فكأنه من العسير أن تجتمع الصفتان في شخص واحد، وحتى إن اجتمعتا فإن الشخص ينفصم وينقسم إلى شطرين، إلى شخصين، كل واحد منهما يرى في الآخر صورته المعكوسة. بصفة عامة يبدو الأدب في المقامات الحريرية منشقا موزعا. فهو يعني من جهة نمطا من السلوك ويعني من جهة أخرى نمطا من القول. الحارث يمثل السلوك وأبو زيد يمثل القول. الأول مثالي السلوك ولكنه مقتد في فن القول، والثاني مبدع ولكن بلاغته لا تستند إلا على الباطل. في كلتا الحالتين تقصير ونقصان. فلا عجب إذن أن تحتل موضوعة النظير (أو البديل ، أو الصنو المعكوس) مكانة هامة في المقامات. الحارث وصاحبه يبدوان في هذا المجال كالتوأمين اللذين ينفصلان واللذين يسعيان دائما إلى التلاقي. لهذا يشعر الحارث بحرقة عند الفراق لأن نظيره، نصف كيانه، ينفصل عنه في نهاية المقامة ويغيب.

يخفى على أحد فإن الإعجاب والانبهار يجران إلى المحاكاة.

وفعلا فإن حكاية الحارث تشبه إلى حد كبير حكاية أبي زيد. أو لنقل إن كلتا الحكايتين تنعكس في الأخرى، كلتا الحكايتين مرآة للأخرى. فالأحداث نفسها والمواضيع نفسها تتكرر من حكاية لأخرى. وهكذا فإن الباب الذي يقف أمامه أبو زيد والذي يوجد من خلفه الحارث وصحبه، يشبه الباب الذي يقف أمامه أبو زيد و الذي يوجد خلفه ولده. أمام كلا البابين يلقي أبو زيد قصيدة تنتمي إلى نوع الكدية، قصيدة يلتمس فيها القرى ممن يوجدون خلف الباب. الفتى يجيب بقصيدة ثم يروي حكاية متعلقة بأصله، وأبو زيد يخاطب مضيفيه بقصيدة ثم يروي حكاية متعلقة بنسله. التأثير السحري للكلام وارد في الحكايتين، فلقد «خُلب» الحارث وصحبه بكلام أبي زيد كما «فتن» أبو زيد بكلام الفتى. إضافة إلى ذلك، فإن الحارث يتعرف على أبي زيد بفضل السراج الذي أزاح الظلمة المحيطة بالطارق. ومع أنه لا يوجد في حكاية أبي زيد سراج يكشف هوية الفتى، فإن الجواب عن السؤال الذي وضع الأب («يا فتى ما اسمك ؟») يبدد ما يكتنف الابن من ظلام، أي يبدد الجهل المتعلق بنسبه. تقريب السراج ووضع السؤال لهما النتيجة نفسها : التعرف. أخيرا يودع الحارث أبا زيد وفي قلبه «جمر الغضا» كما أن أبا زيد انفصل عن ابنه «بكبد مرضوضة ودموع مفضوضة».

نقطة الاختلاف الوحيدة، أو الأساسية، بين الحكايتين، تكمن في إقرار أبي زيد بالكذب، بينما لا يصدر الحارث أي حكم على حكايته، فكأن صحتها فوق كل تساؤل. ليس في المقامة ما يوحي بان الحارث أبدع حكايته، وأن وضعيته كراو تطابق وضعية أبي زيد. ولا يجوز لأحد أن يرتاب في أمانته وصدقه، باستثناء المخاطب مجهول الهوية. ولكن هذا الأخير غارق في صمت مطبق ولن يجيب عن أي سؤال حول موقفه من حكاية الحارث. إنه يكتفي بنقل ما تلقى من كلام دون أي تعليق أو حكم على قيمة هذا الكلام من حيث صحته.

إلى حد الآن تحدثت عن الرواة الموصوفين في المقامة بشكل مباشر وغير مباشر، ولم أتحدث عن المؤلف. وكأني بالقارئ يقول لي : هذا التدقيق في حالة الرواة مهم، بل لابد منه، ولكن لماذا تتصرف كأن الحريري غير موجود وكأن النص بدون مؤلف. وقد يضيف القارئ : بتصرفك هذا تجعل الظل يحتل مكانة قصوى وتغتر بالصورة في المرآة ولا تنتبه إلى مصدرها الذي لولاه لما كانت صورة ولما كان انعكاس، تغتر بالوهم كما اغتر أشخاص المقامة بالقمر. لماذا لا تولي اهتماما للمؤلف، للشمس التي منحت، أو أعارت، ضياءها للأقمار الدائرة في

فلكها ؟

هذا الاعتراض في محله، أي أنه جاء في أوانه. لقد تغافلت عن المؤلف لأن اهتمامي انصب على النص، وعلى ما يظهر فإن من يقوم بتحليل «داخلي» لا يصادف المؤلف في طريقه. فكيف سنميز صوت الحريري ؟ماهي نبرات هذا الصوت ؟ في أي مكان من النص يبرز وفي أي مكان يختفي ؟

الملاحظة التي تفرض نفسها هي أن الحريري لا يتكلم في المقامة على الإطلاق، لا يتدخل في مجرى الأحداث ولا يعلق عليها، فهو متوار مستتر. لكننا إذا غيرنا وجهة النظر فإنه لا يسعنا إلا أن نقول إنه وحده المتكلم، فهو كاتب المقامة والمسؤول عن كل كلمة فيها. كيف سنهتدي إلى سِرِّ هذا الساكت المتكلم والصامت الناطق ؟

ليست هذه أول مرة يطرح فيها هذا السؤال، فلقد انبثق مع بداية التفكير في السرد. جل الذين تعرضوا، فيما مضى من الزمن، لمسألة السرد، تعرضوا في الوقت نفسه للعلاقة القائمة بين كلام المؤلف وكلام أشخاصه (طبعا عندما تكون الحكاية بدون مؤلف[5]، كما في العديد من الخرافات والأساطير، فإن السؤال لا يوضع، أو يوضع بكيفية أخرى).

هكذا لاحظ أفلاطون أن هوميروس في ينسب الكلام إلى أبطاله، فيحدث وهم بأنهم يتكلمون بينما هوميروس وحده يتكلم. معنى هذا أن الشاعر يتكلم كما يفترض أن يتكلم أبطاله في مواقف معينة وحسب المزاج الخاص لكل واحد منهم. يجتهد لجعل الكلام الذي ينسبه إليهم ملائما لوضعيتهم ولشخصيتهم.

نسبة القول هذه تحدث عندما يتحاور الأشخاص، فهي إذن موقوفة على المواضع التي يكون فيها حوار. أما أجزاء التي يسرد فيها هوميروس الأحداث أو الأفعال، فإن نسبة الكلام فيها منعدمة، لأن الشاعر يتكلم باسمه[6].

هل يوجد في المقامة موضع لا يُنسب فيه الكلام إلى شخص من الأشخاص، موضع يتكلم الحريري فيه باسمه مباشرة، موضع ليست فيه مسافة بين المؤلف وخطابه ؟ يمكن أن نجيب متأكدين أن الحريري حاضر في العنوان الذي يفتح المقامة ويحدد مكانها ضمن باقي المقامات.

---

5. أقصد بدون مؤلف معروف.

6. كيليطو، 1985 ب، ص. 10.

أما في عبارة «حكى الحارث بن همام قال»، فإن الحريري يزعم أن الحارث هو صاحب الحكاية ولكنه لا يزعم أنه ينقل عنه مباشرة. الحارث حكى ! ولكن لمن يا ترى ؟

في مقدمة يتطرق الحريري إلى هذه المسألة فيقول متحدِّثاً عن كتابه : «أَمْلَيْتُ جَمِيعَهُ عَلَى لِسَانِ أبِي زَيْد السَّروجي وأسْنَدْتُ رِوَايَتَهُ إلَى الحَارِثِ بْنِ هَمَّام»[7]. كونه أملى الكتاب يشير إلى أنه المتكلم الوحيد. ولكنه يضيف أن الإملاء تم على لسان أبي زيد، أي أنه نسب ما في الكتاب من خطب وأشعار وأحاديث إلى أبي زيد. أما رواية هذه الخطابات (أي تبليغها وتحديد الظروف التي ألقيت فيها) فإن المتكفل بها هو الحارث، بإسناد من الحريري.

الإسناد يعني التخلي عن التحمل المباشر للكلام. فالحريري يتكلم كما ينبغي أن يتكلم أبو زيد والحارث، كل حسب مزاجه وخلقه وسجيته ومصالحه ووجهة نظره ووضعيته الاجتماعية ومنزلته بين الأشخاص الذين يعاشرهم أو يواجههم أو يكون على صلة بهم. فكلما تحدث الحريري على لسان شخص، فإنه يحرص على أن يكون الحديث ملائما للموقف الذي يوجد فيه هذا الشخص. فهو كممثل يلعب على التوالي عدة أدوار فيغير كل مرة هيئته وزيه ولهجته وكلامه ويلبس كل مرة قناعا جديدا. إسناد الكلام يقتضي وضع قناع على الوجه.

من هنا نفهم الالتباس الذي يحدث عند قراءة المقامات (وعند قراءة كل سرد) : القارئ يحسب، ولو لمدة وجيزة ، أن الأشخاص قائمون بذاتهم، وأن لهم وجودا مستقلا عن المؤلف وأن لا دخل لهذا الأخير في تصرفاتهم. لمدة قد تطول أو تقصر يستسلم للوهم وينسى أن المتكلم الفعلي هو المؤلف.

لرفع هذا الالتباس أكد الحريري في مقدمته أنه أسند كلامه إلى أبي زيد والحارث. لماذا هذا التأكيد ؟ هل القارئ غير قادر على إزاحة القناع للوصول إلى الوجه ؟ هل يتوقع الحريري أن يحدث إشكال يخص مؤلف الكلام الحقيقي ؟ هل يخشى أن ينفصم الرباط الذي يشده إلى مقاماته ؟

يؤيد هذا الافتراض إلحاح الحريري على أنه وراء عملية الكتابة إذ يضيف قائلا إن ذهنه «أبو عُذْرِ»[8] ما جاء في الكتاب، أي أنه أول صانع له. هذا الإلحاح على الرباط الذي

7. الحريري، ص. 7.

8. الحريري، ص. 7.

يشده إلى ما أنشأ، مرده إلى كونه يخشى أن تضيع منه أبوته إن لم يعلن عنها صراحة، يخشى أن ينسب ما ألفه إلى أبي زيد والحارث، يخشى أن يعتقد أن دوره لا يتعدى جمع أقوال هذين الشخصين ونقلها، يخشى أن يضيع منه إبداعه وأن يتوهم أن ليست من تأليفه. إنه لا يقبل أن يفلت من يده زمام الأمر وأن يستقل أشخاصه عنه[9]، والأدهى من ذلك أن يستحوذوا على كلامه. لذلك تصرف كما تصرف أبو زيد عندما نسب الحكاية إلى نفسه وأعلن أنه مبدعها. فكما أن أبا زيد نسب حكايته إلى الدهر ثم صرفها إلى نفسه، كذلك فإن الحريري وضع كلامه على لسان أبي زيد والحارث ثم حرص على ألا يحدث التباس وألا يجهل أحد أنه مبدع ما في كتابه من أقوال.

إن كل مؤلف يتمنى أن تدب «الحياة» في حكاياته وأن تستولي تخييلاته على ذهن القارئ. ولكنه لا يتمنى أن يصل الأمر إلى حد الاعتقاد بأن أبطاله قالوا فعلا ما قالوه وأن لهم وجودا خارج هيمنته وقبل أن يشرع في بث الحركة فيهم. لا يتمنى أن يستمر الوهم الذي يصاحب القراءة إلى ما بعد القراءة. وإلا سيكون كالأب الذي تُقطع الصلة بينه وبين أبنائه، كالأب الذي ينجب أبناء فينسبون إلى غيره.

9. رغم هذا الاحتراس المعبر عنه في مقدمة **المقامات**، اعتقد بعض معاصري الحريري أن أبا زيد السروجي كان موجودا. انظر كيليطو 1983، ص. 257-259.

خاتمة

قام العديد من الرسامين القدماء بتصوير مشاهد من مقامات الحريري[1]، ولعل أشهرهم صاحب الصورة التي على غلاف هذا الكتاب.

الصورة ترافق الحوار الدائر بين الأب وابنه على عتبة الباب. كلا الشخصين واقف، وكلاهما يمد يده، أبو زيد ليطلب القرى، وزيد ليبين انه لا يملك شيئا. هناك شخص ثالث : برة، الأم. الأب في الخارج والأم في الداخل، وبين الاثنين زيد، زيد الذي يواجه أباه ويدير ظهره لأمه الجالسة أمام المنوال. من الملاحظ أن برة ترفع يدها اليسرى ولا تكشف يدها اليمنى، على عكس أبي زيد الذي يبرز يمناه ويخفي يسراه. أما زيد فإنه يبدي يديه كلتيهما.

ككل شرح، تضيف الصورة (التي أعتبرها نوعا من الشرح) شيئا إلى النص. إنها تظهر تقاسيم وجه الأشخاص، وتحدد شكل لباسهم ولونه، فتعرض تفاصيل لا توجد في نص المقامة. بالإضافة إلى ذلك تقرر الصورة وجود الأم في البيت، بينما لا يؤكد النص وجودها في الكوفة، فكل ما قاله الفتى أنه حل بهذه المدينة مع أخواله ! أخيرا تعرض الصورة الأم وهي تغزل بالمنوال...

لا شك أن القارئ لمح الشكل الدائري للدولاب، ومعلوم أن موضوعة الدائرة لها أهميتها في المقامة. أما النسج (أو الغزل) فإنه يذكرنا بوشي السمر، وبالحبر التي شُبِّهَ بها

1. بابادوبولو، ص. 93 96.

حديث أبي زيد، وبحياكة الحكاية[2].

لكنه يذكرنا أيضا بنساجة أخرى (بينيلوب) شرعت أثناء غياب زوجها (أوديسيوس) في حياكة ثوب واستمرت في عملها سنوات عديدة. وشب ابنها (تيليماك) وهو يجهل مصير أبيه ويردد : «لست أدري هل أبي حي في مكان ما أم ميت»[3]. وفي يوم من الأيام عاد أوديسيوس...

كل هذا من «عجائب الإتفاق» ، على حد تعبير أبي زيد.

2.. «لم يحكها الأصمعي فيما حكى ولا حاكها الكُمَيت»
وعلى ذكر النسج فإن برة مكسوة بالسواد... ويبدو أن النسج له علاقة بالصيرورة، وبالموت، واختلاف الليل والنهار، وبأحوال القمر، وبالمد والجزر...انظر **لسان العرب**، (مادة» خيط»)، ودوران، ص. 369 371.

المراجـــــع

لم أذكر في الهوامش إلا أسماء المؤلفين.أما عناوين الكتب ومكان صدورها وتاريخه، فيجدها القارئ في قائمة المراجع.

باللغة العربية

ابن خلدون : ، بيروت، دار إحياء التراث العربي، بدون تاريخ.

ابن رشيق : ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن المعتز : ، شرح وتقديم ميشيل نعمان، بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب، 1969.

ابن منظور :، بيروت، دار صادر، الطبعة الثالثة، 1311.

الجاحظ : 1938-1945 : ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، القاهرة.
1964 : ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، القاهرة.

الجرجاني :، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

الزمخشري : ، بيروت، دار الفكر، 1977.

ساسي (سلفستر دي) :، (تحقيق وشرح)، باريس، 1821-1822.

الشريشي : ، أشرف على نشره محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1952-1953.

الغزالي : ، القاهرة، 1939.

كيليطو (عبد الفتاح) :

1982 : : ط 2، 2006 : دار توبقال، الدار البيضاء.

1985 : (أ) : «النقد والأبيسية»، مجلة ، العدد 29.

1985 : (ب) ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، بيروت، المركز الثقافي العربي. دار توبقال (ط 2)، الدار البيضاء، 2008.

الميداني : ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار القلم، بدون تاريخ.

الهمذاني :، تحقيق محمد عبده، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1958.

باللغة الفرنسية

Anzieu (Didier) : «Œdipe avant le complexe, ou de l'interprétation psychanalytique des mythes», in *Psychanalyse et culture grecque*, Paris, les Belles Lettres, 1980.

Barthes (Roland) : *S/Z,* Paris, le Seuil, 1970.

Derrida (Jacques) :

1967 : *De la grammatologie,* Paris, Minuit.

1972 : *La Dissémination,* Paris, Le Seuil.

Durand (Gilbert) : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

Homère : *L'Odyssée,* trad. par Médéric Dufour, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

Kilito (Abdelfattah) :

1979 : «Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes», *Poétique*, n°38.

1983 : *Les Séances*, Paris, Sindbad.

Papadopoulo (A.) : *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Mazenod, 1976.

Robert (Marthe) : *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, col. «Tel», 1972.

Schneider (Monique) : «*Père, ne vois-tu pas...?* », Paris, Denoël, 1985.

Todorov (Tzvetan) :

1971 : *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil

1978 : *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil

الفهرس